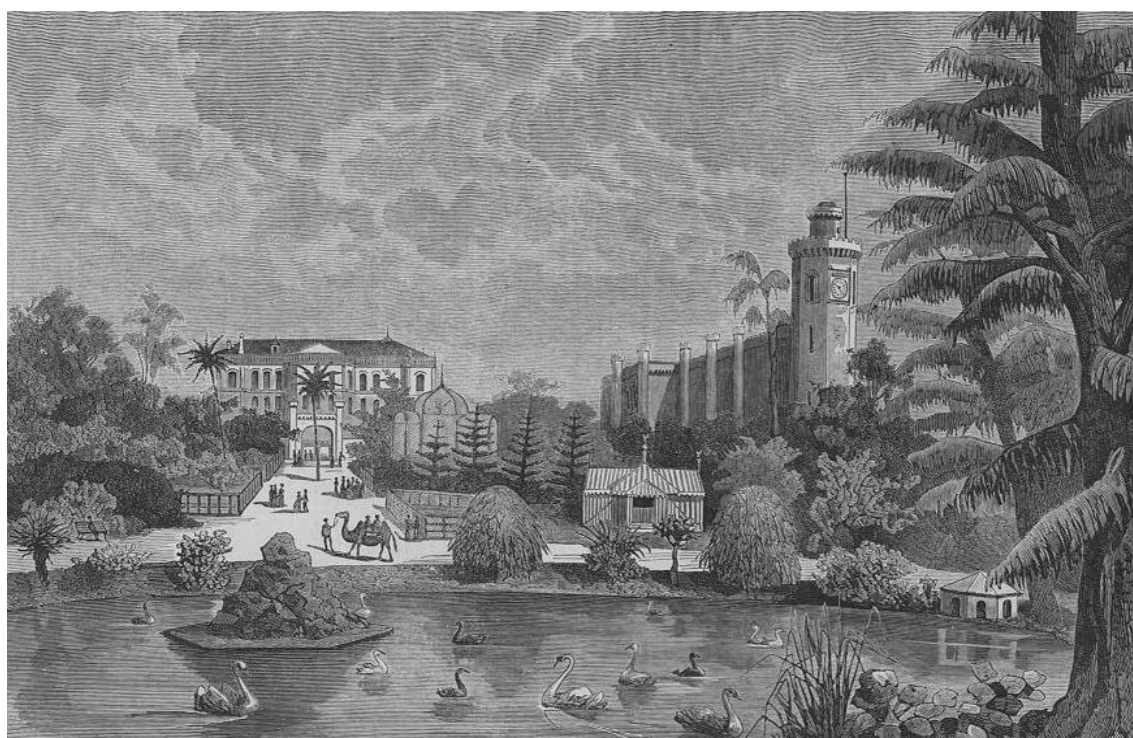




DE WEIMAR A SANTA GERTRUDES: O PERCURSO DA MODERNIDADE

*Revisão Crítica do Movimento Moderno e o Complexo da Fundação Calouste Gulbenkian
como síntese do modernismo em Portugal*



Miguel Pereira Lopes dos Santos Alves
(Licenciado)

Dissertação para a obtenção do Grau Mestre em
Estudos Arquitectónicos

ORIENTADOR CIENTÍFICO: Doutor Michel Toussaint Alves Pereira

CO- ORIENTADOR: Doutor José Manuel Fernandes

Lisboa, FA-UL, Setembro, 2014

Aos meus pais e aos gémeos
aos meus falecidos avós Manuel e Conceição
à Carolina que esteve sempre presente nesta caminhada

RESUMO

“There is a crack in everything --- that’s how the Light gets in”

· LEONARD COHEN

Esta dissertação de mestrado trata do Movimento Moderno, procurando rever os temas que ligaram o movimento à Arquitectura, dentro de uma perspectiva histórica e teórica pautada por algumas considerações críticas. Procura-se dar a conhecer aquele que foi o atribulado e complexo percurso da expressão moderna na Europa (numa primeira fase) e na expansão para outros continentes e culturas.

Está presente nesta dissertação a influência de diversos arquitectos, pensadores e críticos que percorrem todo o século XX e que procuram, para além de definir o conceito de arquitectura, responder a um mundo em mudança, numa sociedade fascinada pelo Progresso. É, a partir de uma reflexão histórica, que este trabalho começa partindo, de um estudo e relato históricos antes de se focar em diversos temas ligados à Arquitectura Moderna. As balizas temporais desta dissertação começam no cenário pós-revolução industrial (quando surgem os movimentos de Vanguarda), no final do século XIX e culminam na segunda metade do século XX quando se entra num período de “ressaca” do Movimento Moderno e se faz uma reflexão e uma crítica a todo esse período.

A par da extensão temporal temos que considerar a expansão geográfica do Movimento Moderno, da Europa para todo o Mundo, desde a América à Ásia. Nesta ordem de ideias, trataremos, numa fase mais avançada da dissertação, o caso português e a forma como a Modernidade se fez sentir na cultura arquitectónica portuguesa.

Em suma, esta dissertação pretende reflectir, de forma informada com o auxílio do quadro bibliográfico, sobre a Modernidade e a todos os temas que estiveram presentes na Arquitectura Moderna e que nos levam a perceber e a compreender melhor a Arquitectura contemporânea.

PALAVRAS CHAVE: *Modernidade, Tradição, Revisão, Gulbenkian*

ABSTRACT

“There is a crack in everything --- that’s how the Light gets in”

- LEONARD COHEN

This essay conducted as part of a master's dissertation, focuses on the Modern Movement, creating a review of all topics that have linked the Movement to architecture in a historical and theoretical perspective, while also providing critical considerations.

The aim of this study is to disclose the difficult and complex path of Modern Expression in Europe, initially, and its expansion to other cultures and continents.

The work is influenced by various architects, thinkers and critics from throughout the 20th Century, who seek to not only define the concept of architecture, but to also respond to a changing world in a society that vigorously sought progress. It begins with a historical study before focusing in diverse themes intrinsic to modern architecture. The study focuses on a time span of around one century, starting with the post-industrial revolution - when the avant-guard movements arose - at the end of the 19th Century and extends to the second half of the 20th Century when there is a “hangover” of the Modern Movement and a reflection and critique is made of the entire period.

Just as its time span was vast, so was its expansion. Its dissemination travelled long paths, spreading all over the world, from the East to America, travelling through Europe and even Africa; in this context, an advanced section of the work focuses on the case of Portugal and the manner in which the Modern Movement was experienced in the Portuguese architectural culture.

This diffusion of modern expression that reached so many different cultures and countries, was faced with a number of predisposed ideas in cultures, climates and traditions. It is interesting to observe the way this modern expression adapted to these predispositions while always maintain an original train of thought.

In summary, this reflection seeks to pay a visit to modernity, and all the themes present in Modern architecture that lead us to perceive and understand contemporary architecture, drawing from diverse works and examples from current and various eras.

KEYWORDS : *Modern, Tradition, Review, Gulbenkian*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer concretamente ao Professor Michel Toussaint pelo seu apoio durante este trabalho e por ter se aventurado na participação desta dissertação.

Agradecer aos meus pais por me terem colocado, durante o meu percurso académico, todos os meios e condições à minha disposição; aos meus irmãos pela sua boa disposição dos momentos de pausa.

Um agradecimento especial às Matildes, aos Franciscos, às Joanas e a Catarina pelo seu apoio extra-trabalho. Uma palavra de agradecimento à Fatima Coelho e Catarina Barradas que estiveram sempre disponíveis a ajudar nas minhas longas sessões de trabalho na Ordem dos Arquitectos.

Por fim, e não menos importante, um agradecimento a todos os meus colegas e amigos que se cruzaram comigo durante o meu percurso académico e que sem o seu apoio nada disto teria sido conseguido, falo do António, do Kika, do Bráulio, Saras, Rita, Teresa, Filipa, Pedro e Luís.

ÍNDICE

1.	Introdução	3
1.1	Introdução	4
1.2	Estado da Arte	7
2.	O pós-revolução industrial e as primeiras Vanguardas (1880-1918)	11
2.1	Enquadramento Histórico	12
2.2	Os primeiros nomes associados à Vanguarda	13
2.3	Fragilidades das primeiras vanguardas: a verdadeira ruptura	16
3.	O pós-Primeira Guerra : uma oportunidade para a modernidade	23
3.1	Enquadramento histórico	24
3.2	O <i>Neoplasticismo</i> holandês e a De Stijl	25
3.3	A formação do Movimento Moderno	27
3.4	Walter Gropius e a <i>Bauhaus</i>	29
4.	A difusão da expressão moderna: uma nova Arquitectura	33
4.1	Definição de um pensamento moderno	34
4.2	Primeiros contactos com o público	35
4.3	O CIAM e as novas preocupações urbanísticas	38

5.	A linguagem moderna e o confronto com as novas realidades	41
5.1	A Architectura e os regimes autoritários europeus	42
5.2	A expressão moderna no outro lado do Atlântico: EUA e Brasil	47
5.3	A adaptação da modernidade às novas culturas: a cidade de Chandigarh	54
5.4	O Japão e a sua influência na Architectura ocidental	58
5.5	F.L. Wright, a casa tradicional japonesa e as questões em torno do espaço	59
6.	A queda dos CIAM, o Team X e a crítica no contexto de pós-modernidade	65
6.1	Enquadramento histórico	66
6.2	O 10.º congresso dos CIAM: o afastamento de uma geração	67
6.3	Os quatro pontos da Carta de Atenas de Le Corbusier	68
6.4	Casal Smithson e o <i>New Brutalism</i> britânico	69
7.	A tímida modernidade em Portugal (1920-1960)	70
7.1	Os primeiros indícios de uma ruptura: a geração modernista	71
7.2	A Architectura do Regime e a desaceleração do progresso	74
7.3	O “Português Suave” e a interpretação <i>neo-nacionalista</i>	76
7.4	O Congresso de 1948: o aparecimento de uma geração moderna	81
7.5	A década charneira em Portugal: os anos 50	84
7.6	O Complexo da Fundação Calouste Gulbenkian e o seu significado	97
8.	Considerações Finais	111
8.1	Considerações Finais	112
9.	Bibliografia	119
9.1	Bibliografia	120

SIGLAS E ABREVIATURAS

C I A M : *Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna*

I C A T : *Iniciativas Culturais Arte e Técnica*

O D A M : *Organização de arquitectos modernos*

I A P P : *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal*

M R A R : *Movimento de Renovação da Arte Religiosa*

S N A : *Sindicato Nacional de Arquitectos*

F C G : *Fundação Calouste Gulbenkian*

1 INTRODUÇÃO

1.1 INTRODUÇÃO

“As boas obras de Architectura representam, pois, a mais harmoniosa conjugação dos conhecimentos técnicos com o expoente de Arte atingido a determinado momento. (...) Traduzem também os próprios ideais, a cultura e a maneira de viver dos povos.”¹

- KEIL DO AMARAL

Esta dissertação de mestrado em Architectura pretende fazer uma reflexão em torno do Movimento Moderno na Europa, desde a sua formação, a partir do final da Primeira Grande Guerra em 1918, até à segunda metade da década de 60, quando já se entrava numa revisão do movimento, num contexto de pós-modernidade.

Pretende-se apresentar, numa primeira parte do trabalho, um panorama dos diversos temas ligados à difusão da linguagem Moderna, apresentando diversas teorias, pensamentos e casos práticos, referenciando um role abrangente e diversificado de arquitectos e críticos. Seguidamente, e ainda neste tema, fazer uma aproximação a casos concretos dos debates suscitados em certos países, dentro de determinadas balizas temporais precisas que, esperamos, demonstrarão a pertinência e a lógica deste trabalho.

A abrir, é necessária uma introdução ao Movimento Moderno, pelo que se estudou o final do século XIX e os avanços da Architectura face ao pós-revolução industrial, que originaram os primeiros movimentos e correntes de Vanguarda, alguns anos depois. A incapacidade de imposição destas ideias de vanguarda acabaram por originar uma completa ruptura com o passado, acabando por gerar uma condenação dos estilos passados e das várias raízes históricas associadas às *Beaux Arts*. Neste trabalho foi, por isso, importante perceber o percurso, muito atribulado, que a expressão da modernidade sofreu na Europa, num primeiro momento, e depois um pouco por todo o Mundo. Isto acabou por criar uma espécie de linguagem e metodologia geral dentro do conceito da Architectura Moderna, que incorporou elementos culturais e estéticos de diversos países e regiões.

Foram os obstáculos que surgiram no percurso da modernidade e que despoletaram, ainda que de uma forma muito sintetizada, uma reflexão crítica e um estudo, tanto histórico como teórico, em torno de temas ligados à Architectura e em especial à ruptura, cuja verdadeira identidade esteve durante muitos anos por desvendar. O início de século XX foi marcado pela acção de vários pensadores e arquitectos que, através de manifestos e artigos, reflectiram sobre o conceito de

¹ Amaral, Francisco Keil do, *A Architectura e a Vida*, Lisboa: Edições Cosmos, 1942, p.6

² Gomes, Leonor Cintra, *Introdução*, in *Teoria e Crítica de Architectura- Século XX*, Lisboa:

Arquitectura e sobre o seu papel na sociedade e na construção de uma cidade. Estes três elementos-conceito - Arquitectura, Cidade e Sociedade - vão constituir o núcleo do debate do processo evolutivo do Movimento Moderno como se perceberá mais adiante, especialmente a partir da década de 1930. Com efeito, foi nesta década do século XX, que algumas reflexões colectivas procuraram soluções para criar uma relação harmoniosa entre estes três elementos.

A presente dissertação assenta o seu estudo nos três seguintes pontos: o primeiro é a sua relação com os historicismos e na relação com a tradição, especialmente presente nos planos urbanos da maioria das cidades europeias e os passos que foram dados desde as primeiras Vanguardas, até ao aparecimento do Movimento Moderno; o segundo está relacionado com o grande tema deste trabalho que é uma Revisão Crítica do percurso da modernidade em Arquitectura e que visa aproximar-se daquela que foi a relação da Arquitectura com os regimes autoritário e com a expansão da linguagem moderna para fora do contexto europeu; designadamente para os Estados Unidos da América, Brasil, Japão e Índia. Este último caso é especialmente interessante, dado que se trata de um exemplo prático de adaptação da linguagem moderna às condições preexistentes da cultura hindu e a um novo clima, resolvido através de re-interpretações dos métodos de construção e adaptação a certos materiais e técnicas até então pouco conhecidos.

O terceiro e último grande tema desta dissertação (e que está inserido no último grande capítulo do trabalho) faz a aproximação ao contexto português e à entrada dos ecos do Modernos no país e na forma gradual, mas lenta como se foram assimilando os princípios projectuais e um pensamento voltado para uma ruptura. No caso português, em termos arquitectónicos, existiu a preocupação de marcar claramente uma data para a mudança no paradigma da Arquitectura em Portugal. Esta data, como se retira das nossas leituras, acontece a partir de 1948 com a realização do 1º Congresso de Arquitectura Nacional. Vários arquitectos e teóricos de Arquitectura descrevem a década de 1950 em Portugal como a “década charneira”, de passagem para uma modernização (ainda que controlada) do pensamento artístico nacional. A síntese será feita, de forma magistral, através de um projecto notável no final da década de 1960: o Complexo da Fundação Calouste, em Lisboa. Este complexo entra em cena nesta dissertação graças a um quadro de análises e estudos que o tornam como o grande projecto de Arquitectura em Portugal e provavelmente um dos mais preponderantes de todo o século XX.

Durante todo o processo de estudo e pesquisa sobre os temas do Movimento Moderno, houve a necessidade de se criar uma relação entre história e teoria, sem que existisse um posicionamento crítico muito vincado e que não deixaria margem para a compreensão dos diversos debates e discussões em torno da modernidade. Ao mesmo tempo que se pretende dar a conhecer

diversos acontecimento históricos e relatar os momentos mais marcantes deste percurso da Arquitectura moderna, também houve a sensibilidade de apoiar certas visões e opiniões em pensadores e críticos que tiveram um papel importante na teorização da Modernidade.

A fechar esta Introdução importa referir a importância, no fecho desta fase de meu percurso académico na Faculdade de Arquitectura de um trabalho como este, de cariz histórico e teórico. Um trabalho que me obrigou a muitas e importantes leituras, num desafio que espero possa beneficiar a minha futura actividade profissional como arquitecto.

1.2 ESTADO DA ARTE

“To provide meaningful architecture is not to parody history but to articulate it.”

- DANIEL LIBESKIND

O percurso da modernidade e a revisão de todos os temas que estavam relacionados com a arquitectura moderna foi já abordado por diversos trabalhos e obras de variadíssimos autores. O tema do Movimento Moderno e todo o seu caminho durante o século XX, constitui uma das maiores discussões e pontos de debate relativos à arquitectura, como se pode ainda nos dias de hoje compreender através de críticos e arquitectos do presente século. Diversas visões e personalidades estudaram e interpretaram a expressão da linguagem moderna, desde historiadores, críticos, arquitectos e até mesmo sociólogos e antropólogos, o que demonstra uma clara multidisciplinariedade da arquitectura e a dimensão do tema para as diversas actividades que não apenas as artísticas ou culturais.

Uma abordagem ampla como esta permitiu que se criasse não só uma enraizamento histórico e teórico forte, como também uma noção da aplicação prática dessas mesmas premissas históricas através de relatos concretos, muitas vezes feitos na primeira pessoa.

Foi importante, na caminhada deste trabalho, a existência de obras e pensamentos realizados em épocas diferentes dentro de uma baliza temporal que vai desde o final do século XIX até aos dias de hoje e aí estão presentes diversos pilares e referências para a construção deste trabalho final de curso.

No domínio histórico e aprofundamento de toda uma visão conjunta sobre a arquitectura moderna, existiram diversos autores nos quais este trabalho se apoiou, que realizaram obras notáveis como por exemplo a - “História da Arquitectura Moderna” (de Bruno Zevi, 1970) e a “História da Arquitectura Moderna” (de Leonardo Benévolo, 1989). Estes dois grandes “monstros” e enciclopédias da história da arquitectura, auxiliaram o arranque para um estudo histórico aprofundado que mais a frente viria a ser completado com diversas visões de críticos e pensadores da arquitectura moderna.

A sua visão relativamente ao percurso da história tem muitos pontos interessantes, pois conseguem, através de duas obras muito extensas, criar um relato histórico baseado em muitas outras obras e relatos de autores na primeira pessoa, ao mesmo tempo que definem uma posição sobre os temas abordados, fazendo-o de uma forma muito subtil e sustentada em casos práticos e projectos específicos.

A visão generalizada da história é, numa fase posterior, completada com historiadores que abordam temas mais específicos numa tentativa de aproximação do debate da arquitectura moderna com as raízes históricas em locais específicos. Esta visão mais minuciosa permitiu, por exemplo, a elaboração de um apanhado sobre a entrada da modernidade em Portugal e aí, surgiram diversas apoios de autores como Nuno Portas, Michel Toussaint, José Augusto França, José Manuel Fernandes, Ana Tostões ou até mesmo, fora do domínio da arquitectura, Fernando Rosas e Armando Lucena; estes autores com diversas obras e textos sobre a história da arquitectura moderna em Portugal permitiram compreender de que forma os conceitos e ideais gerais do movimento se aplicaram em solo nacional e que reacção existiu por parte da classe artística e até mesmo da sociedade.

Obras mais específicas e direccionadas para os temas abordados nesta parte do trabalho como são: *Percursos: Arquitectura Portuguesa* (de Sérgio Fernandez), *Os verdes anos na Arquitectura portuguesa dos anos 50* (de Ana Tostões), *Português Suave: Arquitectura do Estado Novo* (José Manuel Fernandes) e texto de Nuno Portas *O efémero Modernismo em Portugal* (presente na obra de Bruno Zevi- História da Arquitectura Moderna), constituíram um conjunto de opiniões e visões sobre a modernidade em Portugal, que todas articuladas ajudariam a criar um trabalho suficientemente abrangente que daria um resultado extremamente rico.

Este processo de enquadramento histórico generalizado, através destas e muitas outras obras, constitui a primeira etapa deste trabalho, etapa essa que partiu de um cruzamento de dados e pesquisas que resultaram numa estruturação temporal concisa na qual se analisaram os diversos momentos e acontecimentos ao longo da história. As questões relativas à abordagem de diferentes autores em diferentes épocas, e especialmente em arquitectura, enriquece-se através da leitura e análise de uma série de artigos e publicações periódicas pois expressam, também elas, uma ideia de cronologia que permitiu ligar cada opinião e visão a um momento concreto da arquitectura moderna.

A discussão em torno do movimento moderno e na revisão dos seus ideias é, nos dias que correm, uma realidade; compreendemos isso através de uma série de publicações escritas durante o presente século como o demonstra por exemplo *Teoria e Crítica de Arquitectura- Século XX*, um conjunto de pequenos textos e artigos que reúne uma série de críticos e teóricos da arquitectura (nacionais e estrangeiros) na discussão sobre a modernidade e todo o seu progresso ao longo do século XX - “ *O século XX, com as duas grandes guerras na Europa, foi profícuo em reflexões, debates, manifestos e publicações dedicadas à Arquitectura - tempo da pré-fabricação, de utilização e experimentação de novos materiais na construção, da concentração da população em cidades, da criação*

*ou da consolidação de escolas e cursos, da compreensão do papel do arquitecto na sociedade, da democratização da informação e do exercício da crítica. A importância destes escritos ajuda (...) a compreender melhor o tempo em que vivemos.*²

Os ecos do Movimento Moderno e os ideais da arquitectura moderna são um tema ainda muito presente, quer na formação dos jovens arquitectos, quer na maturação das metodologias e práticas dos arquitectos já formados. Para além disto, existem também uma série de estudos fenomenológicos, associados a disciplinas como a Sociologia ou Antropologia que, de certa maneira, definem casos de estudo para inúmeras análises de acontecimentos actuais. Estes acontecimentos levaram, de certa forma, à curiosidade e à realização deste trabalho pois constituem ainda temas de debate muito actuais, como se pode compreender através da notável obra de Kenneth Frampton - *Historia Crítica de la arquitectura moderna*, de 1981.

A obra de Frampton, numa manobra retrospectiva e de análise de toda a Arquitectura moderna, sob diversos temas, constituiu uma revisão pós-moderna muito bem elaborada e que termina com uma análise da adaptação cultural por parte da linguagem moderna. Ainda dentro de uma visão pós-moderna de destacar *Depois do movimento moderno* (2001), na qual Josep M. Montaner tem uma visão contemporânea e actual relacionada com “(...) a historiografia gerada pelo Movimento Moderno que permite, na contemporaneidade criar um conjunto de metodologias e processos de projecto sólidos e sensíveis à existência humana.”³

Esta dissertação é também a concretização de um desejo que foi crescendo ao longo dos 5 anos da minha formação na Faculdade de Arquitectura de Lisboa. O desejo, alimentado pela curiosidade, de estudar mais aprofundadamente a história e a teoria da Arquitectura Moderna. Este desejo, por culpa de algumas lacunas na minha formação, está agora presente neste trabalho que se segue.

² Gomes, Leonor Cintra, *Introdução*, in Teoria e Crítica de Arquitectura- Século XX, Lisboa: Caleidoscópio, Outubro 2010, p.5-6

³ Montaner, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno : arquitectura da segunda metade do século XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p.8

2

O PÓS - REVOLUÇÃO INDUSTRIAL E AS PRIMEIRAS VANGUARDAS (1880-1918)

2.1 Enquadramento histórico

O nascimento do Movimento Moderno deveu-se a um vasto conjunto de factores e de correntes de opinião, que foram surgindo paulatinamente no início do século XX com uma clara ideia de vanguarda e vontade ruptura, resultado de uma nova mentalidade, presente numa “nova” sociedade para um “novo Homem”. Para se compreender o aparecimento do Movimento Moderno é necessário recuar aos finais do século XIX já depois da Revolução Industrial e antes do rebentar da I Guerra Mundial, em 1914.



Figura 1: Charlie Chaplin em “Os tempos modernos”, 1923

A cultura de vanguarda, exceptuando a Arquitectura, surgiu ainda nos finais do século XIX como resultado de uma série de acontecimentos nomeadamente na vertente técnica e na inovação de materiais e processos de trabalho em Arquitectura. Com o aparecimento de novos materiais, não só destinados à construção mas que também iriam criar condições de transporte, logística para uma maior rapidez e acuidade em todo o processo de concepção dos projectos. A dimensão técnica neste virar de século foi extremamente importante, mas importa focar a atenção e o estudo sobre os temas ligados aos novos pensadores, novas formas de expressão da Arquitectura para um século que se previa de modernidade e ruptura com as questões do passado e com as heranças históricas.

O novo conceito de liberdade introduzido não só na política como também na sociedade e economia, que remetia já aos ideais franceses no final do século XVII, trouxe consigo seguidores e apoiastes também na classe artística e não só, que via na liberdade a condição essencial de abertura à discussão e ao debate de temas relacionados com a cultura e sociedade. ⁽⁴⁾ Os artistas, enfoque deste trabalho, sentiam que a sua expressão criativa estava condicionada bem como a forma de contrariar

⁴ Interessa a este trabalho abordar a vertente artística da Vanguarda, tendo presente que existe por trás toda uma sociedade vanguardista, que passava pelas diversas actividades, desde a económica, política e cultural.

as circunstâncias tradicionais, o que não ajudava a uma afirmação da modernidade e por conseguinte à resposta a uma sociedade, também ela moderna. A questão da ruptura por parte da classe artística com todos os costumes e premissas do passado é indissociável dos problemas políticos da conjuntura socioeconómica de país onde isto acontece, mas os problemas verificados neste período estava relacionados, especialmente na Arquitectura, com as questões urbanísticas e com as suas raízes presas aos traçados *Beaux-artianos* do século XIX.

Percebia-se com enorme clareza que a cultura da época não estava apta a acolher, sem preconceitos, as possibilidades oferecidas pelos novos pensamentos e processos técnicos e por isso se previa que começava então um enorme braço de ferro entre aquilo que era uma sociedade presa ao passado e uma sociedade com uma ideia progressista que o empurrava para a modernidade.



Figura 2: Escola da Beaux Arts em Paris, 1898s

2.2 Os primeiros nomes associados à Vanguarda

No que toca à Arquitectura temos o primeiro artigo escrito por parte de Otto Wagner, ainda no final do século XIX (1895), *Moderne Architektur*, que evoca de uma forma muito racional e ponderada todos os traços fundamentais que caracterizariam a modernidade. Wagner afirma que “(...) entre as artes figurativas, a Arquitectura é a única que verdadeiramente cria e produz, isto é, somente ela tem a capacidade de dar vida e forma que, por não ter comparação na natureza, apoia o facto da humanidade”⁵. Esta tomada de consciência é importante e vem lançar novas pistas sobre aquilo que viria a ser um dos papéis fundamentais de projectar em Arquitectura numa nova predisposição moderna por forma a que o modelo venha a ser entendido e absorvido pela classe de uma forma unânime e humana (entrava na definição de Arquitectura a dimensão humana).

⁵ Wagner, Otto, *Architettura moderna*, in *Architettura moderna e altri scritti*, Zanichelli Editore, Bolonha, 1984, pp.49, 50

O grande problema que se observava era a fragilidade com que estes temas vinham a ser discutidos publicamente, revelando uma falta de força e de capacidade para que a modernidade se assumiu, não como uma alternativa, mas como algo que criasse uma ruptura e levasse o pensamento artístico a um novo patamar. Os primeiros nomes da vanguarda não conseguiam superar estas mesmas carências, principalmente quando se viam confrontados com problemas tão reais e concretos como eram os problemas urbanísticos e do desenho industrial; os modelos utilizados anteriormente em operações ligadas ao urbanismo clássico (caracterizadas por um traçado clássico, curvilíneo e irregular ainda provenientes de uma tradição paisagística Inglesa dos inícios do século XIX).

*“A mais moderna das coisas modernas, em arquitectura, é sempre a metrópole. As suas dimensões, nunca alcançadas no passado, provocaram um grande número de problemas novos que esperam soluções de arquitecto”*⁶

A transformação urbanística que teria de acontecer em quase todas as cidades, face aos avanços tecnológicos e às necessidades das populações trouxe novos actores neste processo. Existia a necessidade, para além do traçado de ruas, edifícios, entre outras coisas era necessário também ter presente as redes de águas, esgotos e todas essas questões mais técnicas; questões que estavam agora presentes numa nova noção urbana defendida pela cultura arquitectónica vanguardista. A dimensão técnica era vista como algo funcional, inerente ao conceito de Arquitectura o que fez com que os mais radicais, que assumiam a arquitectura enquanto arte, pela valência que tem enquanto objecto artístico e não como um resultado de uma função que também acartaria outras disciplinas para além da Arquitectura.

Esta visão muito radical e comprometida daquilo que era a nova definição de Arquitectura não era defendida por Wagner, que defendia a Arquitectura como a maior de todas as artes; exactamente porque reunia nela a étnica, a utilidade, a estética, mesmo que a técnica fosse o ponto mais importante na sua posição face à Arquitectura. O resultado coerente é, precisamente, um objecto que consiga expor e conjugar tudo isso. Teria de existir uma consciencialização de que a Arquitectura ultrapassava apenas o domínio estético e passar também a questionar a sua utilidade e a sua funcionalidade, este ponto defendido pelo arquitecto austríaco era um reconhecimento e uma confirmação dos estudos vitruvianos que ganhavam agora uma nova força e uma reformulação para a modernidade e para o surgimento de um novo século.

Charles Garnier (1825-1898), Howard (1864-1931) e até mesmo Berlage (1856-1934), aventuraram-se num primeiro teste urbanístico, ainda que de forma muito hesitante e pouco sensível, colocando à tona os diversos problemas que a classe de arquitectos vanguardistas (especialmente os mais atento às questões urbanas) mostrando que não existia uma preocupação em resolver problemas que eram já uma realidade das próprias cidades nessa época.

⁶ Wagner, Otto, Op.cit. in *Lições de Arquitectura*, Academia de Belas Artes de Viena, 1894, p.85

H. Berlage, apesar de abordagens ainda muito cruas e até utópicas ao temas do urbanismo na década de 80 (ainda do século XIX), teve um papel preponderante, um pouco à semelhança de Otto Wagner, na procura do verdadeiro papel da Architectura na sociedade moderna e a sua importância dentro do domínio das artes; para estes autores era importante perceber qual o papel da Architectura na sociedade, na classe artística para conseguir antever qual sua força para enfrentar um novo século e tudo o que nele estava presente, especialmente na mudança de paradigma nas mentalidades. Estava em causa a classificação das diversas artes, o que se veio a revelar mais tarde que era uma discussão pouco importante, apenas era importante perceber que a arquitetura, na sua classificação ainda indefinida, não se poderia tomar como uma Ciência, algo que era já implícito, mas ter um outro vector que era o da relação com a vida, como defendia Otto Wagner.

Estas discussões não ocupariam o pensamento e o trabalho de Berlage, pois percebeu muito rapidamente que era no Urbanismo que as suas contribuições iriam dar frutos e criar novos métodos e visões sobre o conceito de cidade. Este arquitecto holandês dedicou-se de uma forma empenhada a um trabalho urbanístico, com uma série de conferências e publicações na qual se destaca uma, que ainda hoje serve de referência para quem se encontra dentro dos temas do urbanismo; muitas vezes o entendimento de cidade como um somatório de diversos elementos, construídos ou não, acaba por ser errado, e Henrik Berlage defende que a cidade deveria ser apoiado num fio condutor coerente que lhe daria uma noção de unidade.

“O ritmo de um certo número de construções architectónicas e das suas relações reciprocas (...), não significa arte urbanística. Pode suscitar certa impressão, mas não é suficiente para construir uma cidade verdadeiramente bela. Para ser tal, uma cidade não deve ser composta de unidades isoladas, não deve resultar da soma dos seus edificios, mas deve incluir numa unidade viva e orgânica também os espaços livres, as vias e as praças. (...) O sentimento de espaço próprio de um determinado período é a origem da força criativa mediante o qual se exprime o sentido de espaço”.⁷

Através da visão de Berlage, houve a tomada de consciência de espaço e espaço não só como ausência de edificado, ou um lugar por ocupar dentro da cidade, mas sim como elemento fundamental na articulação dos diversos intervenientes presentes num aglomerado urbano. Percebia-se então, que a cidade podia funcionar mediante esta relação entre os edifícios e os espaços vazios. Estas disposições suscitadas por H.Berlage, trazem posteriormente uma desafio a urbanistas e pensadores da cidade, que ase vêm a focar na criação de espaços libertos e construídos, numa lógica de construção de cidade, criando um funcionamento global e não apenas um conjunto de elementos desligados da sociedade.

⁷ Berlage, Henrik Petrus, *Stedenbouw (Urbanística)*, Publicação de Conferências, 1914, p.182

A Vanguarda presente nas visões de Otto Wagner e Henrik Berlage, por exemplo, exercício um braço de ferro pela luta da sua afirmação enquanto actividade notável, através da qual se conseguiam dissipar todos os ecos de um passado clássico e criar uma ruptura, que mais tarde viria a ser conseguida através da expressão moderna.



Figura 3: Weinzeilehauser, Otto Wagner, 1899

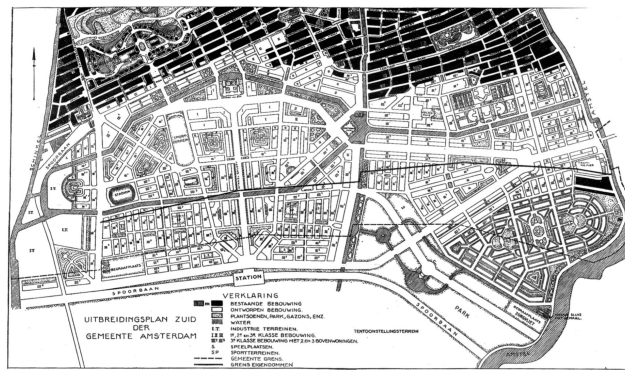


Figura 4: Berlage - Plano de Zuid, Amsterdão, 1915

2 . 3 Fragilidades das primeiras vanguardas : a verdadeira ruptura

A segunda década do século XX trouxe uma nova forma e uma nova afirmação perante as questões históricas e ultrapassadas, no campo da Arquitectura, quando a Vanguarda se expressava desde os finais do século anterior. O centro onde ocorre esta mudança acaba por ser a Alemanha, país com uma cultura arquitectónica considerável que reunia as condições para que existisse uma certa abertura e facilidade de progressão da expressão moderna. A Alemanha associa-se à França ou Inglaterra no que toca a países com precedentes históricos fortes com estruturas ainda muito ligadas ao passado apesar de, ao contrário dos outros dois países, conseguir na década de Vinte, já num

cenário pós-guerra, conseguir um relativo distanciamento dessas mesmas ligações; Esse distanciamento permitiu a abertura da mentalidade política, económica e principalmente artística conseguindo criar uma relação harmoniosa entre estes domínios e a própria sociedade. Tudo isto contribuía não só para que existisse um crescimento industrial forte, associado aos três factores atrás referidos, mas também reunir um determinado grupo de pensadores e intelectuais do pensamento arquitectónico provenientes de várias proveniências. Alguns da Europa como van de Velde (Bélgica), Joseph Olbrich (Austria) e outros dos Estados Unidos da América, designadamente Frank Lloyd Wright (que mais tarde se viria a perceber que teria um papel importantíssimo na assimilação, por parte da Europa, da expressão moderna e será um dos principais rostos do Movimento Moderno).

É neste panorama que se criam condições favoráveis para o aparecimento de uma das mais importantes organizações culturais da Alemanha, ainda antes da guerra - a *Deutscher Werkbund* - fundada por uma série de arquitectos, artesãos, industriais e artistas.

*“O objectivo da Werkbund - reza o estatuto - é enobrecer o trabalho artesanal, coligando-o com a arte e a indústria. A associação deseja fazer uma escolha do melhor da arte, da indústria, do artesanato e das forças activas manuais; deseja reunir os esforços e as tendências para o trabalho de reunião de todos aqueles que são capazes e estão desejosos de produzir um trabalho de qualidade”.*⁸

Segundo Benevolo, numa interpretação mais contemporânea afirma que: *“(...) esta instituição recolhe a herança das associações inglesas inspiradas nos ensinamentos de Morris, com uma diferença importante: não dá uma relevância preconceituosa ao artesão, nem pretende opor-se aos métodos de trabalho em série, próprios da produção corrente”*.

Esta posição que a *Werkbund* assumiu, vem claramente trazer discussões e debate sobre a relação do artesanato e a indústria, entre o trabalho de qualidade e a massificação de processos que poderia dar origem a uma certa impessoalidade e suma perda da identidade do trabalho artístico. Contudo, e gozando o estatuto de organização que contava com contribuições fortes de Gropius, Mies van der Rohe ou Taut, a *Werkbund* ganhava uma identidade forte e um amadurecimento das suas ideias e métodos e isso percebeu-se através das repercussões que teve para o resto da Europa. Estes três nomes tinham abordagem diferentes deste pensamento moderno definido pela organização, os campos de estudo e de trabalho eram diferenciados, quer na teoria quer na prática de projecto em arquitectura. Van de Velde e Behrens devem também aparecer neste cenário de amadurecimento das premissas werkbundianas no papel de mediadores entre a 2ª geração e a anterior, presente na expressão vanguardista; *“Duas personalidades de excepcional relevo servem de mediadores entre essa geração (a de Mies, Taut e Gropius) e a anterior, a qual iniciou a renovação da cultura arquitectónica - Van de Velde e Peter Behrens. A contribuição do primeiro é sobretudo de ordem*

⁸ Cit. em N. Pevsner, *I pioneri del movimento moderno da William Morris a Walter Gropius (1936)*, trad. it., Milão, 1945, pp. 122-123

⁹ Benevolo, Leornado, *História da Arquitectura Moderna*, vol. II, 2.ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1989, p.376

intelectual, enquanto o segundo age como exemplo de trabalho prático e é, talvez, como supõe Argan, a figura-chave para a compreensão dessa passagem essencial na história da Architectura moderna”.¹⁰

Behrens, que até então trabalhava como pintor, ganhava um novo papel no seio da cultura arquitectónica alemã, começando a participar em pequenos projectos para habitações e mais tarde vem a projectar (ele próprio) pequenos edifícios industriais. Mostra desde logo um fascínio pela rigidez das formas e por grandes e pesados volumes que de certa forma lhe retiram a fama de artista decorador. A sua obra passou a ser amplamente reconhecida pelos arquitectos mais atentos à arquitectura da época, o que provocou um convite por parte da AEG para director da empresa, ao mesmo tempo que dirigia a academia artística de Dusseldorf. Este convite da AEG fez com que se seguissem inúmeros projectos para a construção de edifícios industriais, a partir dos quais se voltou a invocar uma vontade de mudança que se aproximava de certa forma às questões da vanguarda (mais tarde assumidas), criando objectos um tanto ou quanto ambíguos; esta ambiguidade transmitia-se através de duas abordagens diferentes no mesmo projecto, por um lado criava-se um estilo definidor, com grandes volumes, conotando-o a certa monumentalidade, ao mesmo tempo que não perdia alguns dos ecos Wagnerianos presentes em pequenos apontamentos decorativos e assentes numa linguagem bastante complexa associada aos elementos construtivos.

O arquitecto alemão mostrava assim, nos programas para os quais projectava, uma certa versatilidade projectual e na forma de abordar as formas no relacionamento com a estilística e concepção espacial.

Ainda dentro desta primeira década do século XX, surge outro nome que não é indissociável das discussões que acontecerem (ainda no final do século XIX) sobre o papel da Architectura na sociedade e até mesmo a definição de arquitectura enquanto arte multi-disciplinar, na qual se inserem a estética e a ciência.

Adolf Loos, que seguia algumas das ideias de Wagner em Viena, procurou, entre outros temas e questões abordadas, encontrar respostas para a definição de Architectura. Um dos seus pontos de partida foi exactamente a crítica daquilo que era a “criação de um estilo novo através do ornamento”, criticando assim os discípulos da sua maior referência, quase de mestre, que era Otto Wagner. A sua conferência dada em 1910, constituía um reformular de diversas em torno da Architectura, algumas delas já abordadas anteriormente pelos seus colegas de trabalho e de profissão. Loos tenta, na sua pequena passagem, perceber que a presença da Architectura no campo artístico era desnexa, não poderia ser vista como obra de arte e como resultado de um processo artístico ou como o resultado de uma ou várias necessidades que o homem possa ter, aceitando assim a questão funcional, a que mais se aproximava da condição humana.

¹⁰ *Ibidem*, p.376

*“A casa deve agradar a todos. Diferentemente da obra de arte que não necessita de agradar. A obra de arte é assunto privado do artista. A casa não é. A obra de arte é produzida se houver necessidade de tal. A casa responde a uma necessidade. A obra de arte quer arrancar os homens do seu conforto, a casa tem que servir o conforto. A obra de arte é revolucionária, a casa é conservadora. A obra de arte indica à humanidade novos caminhos e tende ao futuro. A casa afirma-se no presente. O homem ama tudo o que serve o seu conforto. Odeia tudo o que pretenda arrancá-lo da sua posição adquirida e assegurada. E assim ama a casa e odeia a arte. Portanto, não será que a casa nada tem a ver com a arte e que a arquitectura corresponde ao domínio da arte: monumento funerário e comemorativo. Tudo mais, tudo o que tem uma finalidade tem que ser excluído do império da arte”.*¹¹

Posição de certa forma radical tomada por Loos, especialmente quando criava a distinção entre Arquitectura e Arte e colocava o projecto na condição de satisfazer as necessidades e a condição humana o que, poderia ser uma verdade se recuássemos às questões milenares sobre o abrigo e o sentimento de conforto que o homem desde a sua primeira condições procura.

Importa perceber que se estava perante uma descoberta da verdadeira identidade da Arquitectura e não só os nomes atrás referidos como, ainda que em mundos e situações diferenciadas, os de Frank Lloyd Wright, Louis Sullivan e até mesmo Le Corbusier. Havia empenho em chegar a uma conclusão precisa que ajudasse a colocar a **Arquitectura** fora campo das artes e na assimilação dos diversos temas presentes numa sociedade. Foi ainda durante a primeira década do século que existiu uma reforma das artes, diversos movimentos, alguns mais preponderantes do que outros, interessados em alterar algumas das condições existentes e dos pensamentos que estavam intrínsecos na cultura artística.

Um dos movimentos que surgiu com maior afirmação foi o neoplasticismo, que revogava a validade dos modelos históricos e acreditava que todos os modelos mais avançados e as novas técnicas de trabalho e metodológicas surgiam através de diversas premissas e referências provenientes de estilos e formas anteriores. Este paralelismo “(...) impede que as novas técnicas sejam adaptadas às exigências da sociedade moderna, pois arrasta consigo uma série de limitações atinentes aos sistemas de produção e à estrutura hierárquica da sociedade pré-industrial, e exige uma distribuição de energias não mais compatível com a actual situação profissional dos técnicos e artistas”¹².

Para além do Neoclassicismo surgem outros “ismos” que demonstram a força da classe artística e a forte vontade em querer alterar a visão das artes e a visão dos métodos artísticos, entrando numa batalha entre a herança histórica e a progressão e ruptura com o legado que era deixado. Estes

¹¹ Loos, Adolf, *Arquitectura*, in Adolf Loos *Ornamento y Delito y otros escritos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1972

¹² Benévolo, Leornado, *História da Arquitectura Moderna*, vol. II, 2.^a ed., São Paulo: Perspectiva, 1989, p.382

problemas assolavam não só a Architectura como a Pintura, Escultura e até mesmo a Música, fazendo com que se criasse uma espécie de união em torno do mesmo objectivo que era a modernizar os costumes, criar uma ideia e uma atitude intelectual únicas.

Diversos artistas, mas principalmente architectos, lançavam manifestos numa tentativa radical de conseguir a atenção não só da classe artística como da sociedade em geral, expor tudo o que estava presente na ideia destas reformas, mas é o manifesto de Sant'Elia, direccionado para a Architectura que acaba por ter um impacto maior dentro da sociedade, demonstrando uma enorme lucidez e convicção, ainda que como algum excesso verbal. O architecto e pensador italiano, alertou:

“O problema da architectura moderna não é o problema de reorganização linear. Não se trata de encontrar novos perfis, novas esquadrias para as janelas e portas, substituir columnas, as pilastras, as mísulas por carótides, por moscóes; (...) não se trata de uma palavra, de determinar diferenças formais entre o edificio novo e o velho, mas sim de criar totalmente a casa nova, contraída reunindo todos os recursos da ciência e da técnica, satisfazendo senhorialmente toda a exigência dos nossos costumes e do nosso espírito...determinando novas formas, novas linhas, uma nova razão de ser somente nas condições especiais de vida moderna...Essa architectura não pode, naturalmente, estar sujeita a nenhuma lei de continuidade histórica. Ela deve ser nova, como são novos nossos estados de espírito e as contingências do nosso momento histórico. A arte de construir pode envolver no tempo e passar de um estilo ao outro mantendo inalterados os caracteres gerais da Architectura, porque na história, são frequentes as mudanças de moda e as determinadas pelas ocorrências de convicções religiosas e pela sucessão dos ornamentos políticos; mas são raríssimas aquelas causas de profundas mudanças nas condições do ambiente que põem fora de uso e renovam, tal como a descoberta das leis naturais (...). Na vida moderna, o processo consequente do desenvolvimento artístico da Architectura é detido. A architectura destaca-se da tradição; começa-se forçosamente do início.”¹³

¹³ Bernasconi, G., *Il messaggio di Antonio Sant'Elia del 20 maggio 1914*, Rivista tecnica della Svizzera italiana, Julio, 1956



Figura 5: Loos - Casa Moller a Vienna 1928



Figura 6: Adolf Loos- Ornamento e Crime, 1908

Antonio Sant'Elia, no mesmo ano em que se deu o início da primeira grande guerra, lançou este manifesto forte, que mais tarde veio a ser um dos textos impulsionadores de uma visão moderna e reflexo de uma vontade de progresso e expressão da linguagem moderna. Esta parte introdutória do manifesto vem mesmo a servir de mote para o lema da Bauhaus, academia que surge alguns anos mais tarde, ao mesmo tempo que surge também uma preocupação com o projecto e com a Arquitectura para uma sociedade moderna, como viria a defender o Movimento.

3

O PÓS - PRIMEIRA GUERRA: UMA OPORTUNIDADE PARA A MODERNIDADE

3.1 Enquadramento Histórico

A 1ª Guerra Mundial trouxe um forte revés à cultura arquitectónica vanguardista na Europa, atrasando não só a actividade dos artistas, especialmente os arquitectos, como também provocou uma nova reflexão sobre o papel da Arquitectura, num contexto de consideráveis danos em muitas sociedades europeias, nas quais era impreterível a construção de novas cidades. O peso de reconstruir uma vida, cidades e recuperar famílias devastadas foi enorme. Ora, se este último ponto pode parecer irrelevante para a discussão sobre o estado da Arquitectura no pós-guerra, a verdade é que a sociedade e a cidade são temáticas essenciais e intrínsecas à definição de Arquitectura.

O panorama pós-guerra não era o melhor, mas se havia de facto qualidade da Arquitectura que poderia fazer sentido adaptar-se a estas sociedades profundamente traumatizadas. Era o lado mais racionalista, aquele tantas vezes defendido por Sullivan (numa primeira abordagem teórica). Há assim margem para nova discussão sobre a questão racional em Arquitectura, pois parecia ser o único sobrevivente depois da superação de todos os outros; seria portanto a oportunidade de mostrar que a tradição passada de um racionalismo prático era o único legado que poderia servir de argumento para o futuro.

À margem de todos os problemas que decorriam neste clima pós-guerra, surgiam novas correntes de pensamento e pequenos movimentos associados às artes e principalmente ao cubismo, como uma espécie de afirmação da arte enquanto criadora de diversas predisposições novas e estilos que confeririam uma identidade própria a cada objecto. Este pensamento era perfeitamente compreensível, uma vez que estávamos numa altura muito vulnerável, na qual a sociedade se encontrava débil e isso também era transmitido à classe artística que esta sentia-se no dever de, através dos seus diversos métodos criativos e visões, relançar a moral e a cultura das pessoas e trabalhar para que fossem esquecidas todas as perdas do passado.

Benevolo, numa das passagens da sua obra - *Histórica da Arquitectura Moderna* - afirmava que todos estes pequenos movimentos que surgiam no pós-guerra imediato eram “ (...) a parte mais visível da Vanguarda pós-bélica e, para muitos a essência da arte moderna. A outra parte - aquela que dura para além das circunstâncias momentâneas e que conta realmente para o destino da sociedade contemporânea - esforça-se para motivar racionalmente a sua acção inovadora, distinguindo aquilo que deve ser mantido e aquilo que deve ser destruído; a Arquitectura moderna começa a partir desta linha.”¹⁴ Percebia-se claramente, que apesar dos tempos não serem os mais favoráveis para certas mudanças no paradigma da sociedade, o cenário pós-guerra poderia ser o melhor para começar uma nova ruptura nas mentalidades, indo para além da Vanguarda.

¹⁴ Benevolo, Leonardo, *História da Arquitectura Moderna*, vol. II, 2.ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1989, p.394

3.2 O Neoplasticismo holandês e a De Stijl

O Neoplasticismo, que surgiu ainda no último ano da grande guerra, foi um pronunciamento para que existissem essas mesmas rupturas e que, através de novas metodologias e criações artísticas, a classe artística senti-se uma pequena mudança em certos ideais. Não se poderia antecipar o Movimento Moderno e introduzir a temática sem referir nomes de artistas como Deesburg, Mondrian, Van der Leek e dos arquitectos Oud, Wils ou Van't Hoff e outros associados à escultura, cinema e outras actividades artísticas. Este grupo conseguiu através da sua revista De Stijl, mostrar todas as suas premissas e ideias, uma vez que as publicações periódicas eram um instrumento forte e a que mais facilmente a sociedade teria acesso. Deesburg e Mondrian representavam para o grupo os elementos que mais aprofundadamente tratavam o campo teórico e todos os temas que estavam ligados ao domínio das artes neste arranque de segunda década. Ambos defendiam, a par de todo o grupo, que a sobreposição de camadas bidimensionais através de relações recíprocas seria a uma nova forma de projecto e que conferiria uma nova plasticidade ao método de concepção artístico.

A visão do grupo De Stijl poderia surtir um entendimento demasiado superficial e distante daquilo que é o campo das artes e forma como o objecto artístico é concebido, levando a uma nova definição de arte; “(...) o grupo De Stijl não se preocupou com as questões construtivas. Foi sobretudo o vector estético que fez mover o grupo e os seus membros que se dedicaram à arquitectura, como Van Eesteren, Deesburg ou Rietveld.”¹⁵

Este tema viria a ser posteriormente debatido com maior profundidade aquando da primeira visita de Frank Lloyd Wright à Europa- Essa visita terá forte influência no panorama da arquitectura holandesa, resultado da sua ligação com o grupo De Stijl e com diversos arquitectos que, viam no seu trabalho e pensamento de projecto, uma forte referência para a sua arquitectura.

Entre os anos de 1917 e 1923, realizaram-se inúmeros projectos de Arquitectura, quase todos eles no campo da habitação, o que levou a que Deesburg e Oud se tornassem nos principais arquitectos do movimento e contribuíssem para o desenvolvimento de certos métodos e formas de projecto dentro do seu próprio país. Oud vem a destacar-se mais tarde, tornando-se o arquitecto-chefe de todas as obras de Arquitectura que se passavam na cidade de Roterdão, uma vez que mostrava, nos seus últimos trabalhos, uma certa maturidade e projectos fortemente vinculados na questão técnica e plástica do grupo De Stijl, ao contrário do que vinha a fazer até então com projectos muito experimentais e ainda muito abstractos. Este processo de maturação que Oud vinha a revelar fez com que comesçassem a surgir alguns desentendimentos e diferentes aproximações aos temas de projecto com Deesburg, facto que viria a estar presente nos projectos de ambos e mais tarde no abandono de Deesburg do grupo De Stijl.

¹⁵ Toussaint, Michel, Anos 20, in Teoria e Crítica de Arquitectura- Século XX, Caleidoscópio, Lisboa, Outubro 2010, p.124

Este afastamento levou a que Oud, numa carta sua enviada a Bruno Zevi, criasse uma espécie de retrospectiva daquilo que era a sua experiência na De Stijl e da sua visão sobre o projecto em Arquitectura, mostrando de uma forma clara que, apesar de uma evolução e aprofundamento dos seus métodos e forma de ver a Arquitectura, ainda tinha bem presente todas as raízes do pensamento plástico, que constituíam uma parte num projecto de Arquitectura.

“ O espírito De Stijl foi, no início, também meu espírito. A ideia nasceu de Van Doesburg e de mim, e Van Doesburg foi a sua força propulsora na sua fase executiva. Desde os primeiros números da revista foram publicados alguns trabalhos meus... que, a meu ver, foram exemplos de uma verdadeira arquitectura clubista. A arquitectura neoplástica (provavelmente alude a Reijnders, Wils, etc.) e também o cubismo de Dudok derivam desses trabalhos... Minhas conclusões, contudo, foram diferentes: através desse processo de decomposição, adquiri um novo senso de proporção, de espaços, de atmosfera, de massa e linha, de cor e de construção, mas percebi que o tipo de edificação que daí derivou mais tarde desenvolvia-se a partir da parte mais extrínseca dos meus primeiros trabalhos. Tal desenvolvimento pareceu-me superficial para a arquitectura: pertencia demasiado à pintura e - no que diz respeito à forma - era por demais duro e estático. (...) Não há dúvida, contudo, de que o neoplasticismo nos deu valores arquitectónicos que não desejaria perder; a mim, contudo, de modo indirecto. Minha posição é semelhante à dos antigos alquimista que, procurando ouro, não encontraram ouro, mas sim um outro material precioso.”¹⁶

Com a De Stijl em clara perda e com o abandono de Doesburg e Mondrian do grupo, a Bauhaus e em especial os ideais neoplasticistas começam a perder algum do seu fulgor e todos os seus princípios, principalmente os que estavam ligados à Arquitectura, foram evoluindo e deixando de fazer sentido em alguns casos práticos e para alguns artistas e arquitectos, o que fez com seguissem percursos muito diferentes. Estes dois artistas do grupo de Vanguarda holandês mostraram claramente, através das suas reflexões e obras, que a Vanguarda era uma “vontade” e uma ruptura que estava a deixar de fazer qualquer sentido face às problemáticas que se encontravam na sociedade e nas cidades.

A verdade é que estes problemas antecipados principalmente por Doesburg eram totalmente credíveis, e mais tarde se percebeu que todos os projectos que realizava na década de vinte eram exactamente a definição de uma nova linguagem arquitectónica que se viria a aproximar muito da expressão moderna dessa mesma década.

O Movimento Moderno surge, ainda que com poucas certezas, nos anos de transição situados entre o fim da primeira Guerra e o início da segunda, como resposta a um série problemas do mundo moderno apoiando-se em muitos dos ideais vanguardistas que vinham desde o início do século.

¹⁶ Carta de J.J.P.Oud a Bruno Zevi, em op. cit., p.161

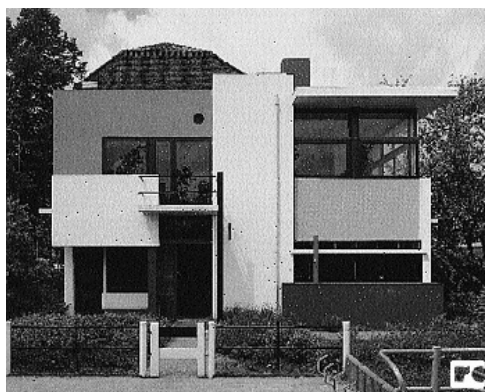


Figura 6: Gerrit Rietveld- Casa Schroder, 1924

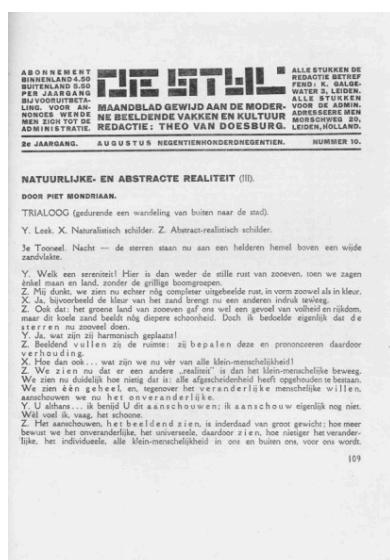


Figura 7: Publicação da De Stijl por Theo van Doesburg, 1932

3.3 A formação do Movimento Moderno

Os primeiros sinais de uma vanguarda, que surgiram ainda nas últimas décadas do século XIX, tiveram muitas dificuldades em se impor no domínio cultural europeu, demonstrando claras fragilidades em responder às novas vontades de um mundo e sociedade que viam no progresso um caminho para a modernidade. Na história sempre que um novo acontecimento ou fase termina, surge outro que vem colmatar as falhas do anterior ou simplesmente cria uma ruptura total, e o aparecimento do Movimento Moderno acaba por ser o resultado de isso mesmo, de uma transição para uma nova fase, neste caso na Arquitetura. A transição é feita através de uma maturação da vanguarda que o caracterizou, e que constituía uma resposta aos acontecimentos do presente e aos problemas de uma sociedade moderna; a ruptura criada através da modernidade deveria ser total, desligando-se de todas as raízes históricas e estilos passados e foi exactamente isso que o Movimento Moderno (ou expressão moderna) traziam consigo.

Esta afirmação do movimento “(...) correspondeu a uma consciência colectiva, fruto de múltiplos contactos e encontros, de uma modernidade radical assente nos efeitos da Revolução Industrial nas sociedades, nas cidades e sua organização arquitectónica. Valoriza-se a racionalidade com base na ciência e na técnica, mas também reconhecem-se as novas condições culturais dos modos de vida e novos entendimentos do mundo e do ser humano (...)”¹⁷. Esta transformação histórica, como em grande parte das transformações, traz consigo uma série de personalidades, pensamentos e lugares, pelo que não é possível afirmar com exactidão o início deste mesmo movimento. Para além disto, o Movimento Moderno surgiu a partir do momento em que não se conseguiam fazer mais esforços e manobras de intelectualização para manter raízes históricas fortes, mas que estavam agora pressionadas por uma vontade de renovação, renovação essa que procurava dar respostas a novas descobertas, novos materiais e novas técnicas que serviriam para a compreensão de um *Homem novo*. Por todas estas razões era necessário dar um passo em frente, rumo a novo mundo (moderno) e criar novas bases para um resto de século que se previa difícil, especialmente numa fase inicial, quando se atravessava um cenário pós-guerra em diversos países da Europa.

*O resultado histórico deste encontro de experiências (vanguardistas) é a inversão, decorrido mais de um século, do movimento divergente que consoma as iniciativas inovadoras da cultura europeia e mundial. O novo movimento não pode ser etiquetado como a mais recente das tendências que se alternam a curtos intervalos de tempo, mas testemunha uma mudança a um nível mais profundo, que actua sobre o conjunto das tendências imprimindo-lhes um novo rumo e uma nova exigência de se confrontarem a fim de fazer frente às necessidades de um mundo radicalmente transformado.*¹⁸

Durante os anos, e com diversos movimentos de Vanguarda entre o final do século XIX e a segunda década do século XX, assistiu-se a uma tomada de consciência, não apenas da classe de arquitectos e artistas, mas também da sociedade, sobre o papel da Arquitectura no seu quotidiano; a Arquitectura não se cingia apenas a uma definição de “monumento” ou associada a uma cidade ideal, mas sim responder às vontades da sociedade, trabalhando em temas como a habitação, edifícios de serviços e equipamentos, tudo projectos ligados à dimensão mais real e humana. Esta compreensão da sociedade por parte do Movimento Moderno passava por tornar a Arquitectura uma realidade para todos e não apenas para alguns grupos mais privilegiados e poderosos.

O surgimento do Movimento Moderno está também associado à Bauhaus, uma escola fundada ainda em 1919, em Weimar, na Alemanha, vindo a transferir-se uns anos mais tarde para Dessau. Logo após a guerra, Walter Gropius foi chamado a dirigir a escola *Sachsische Hochschule für*

¹⁷ Toussaint, Michel, *Anos 20*, in *Teoria e Crítica de Arquitectura- Século XX*, Caleidoscópio, Lisboa, Outubro 2010, p.121

¹⁸ Benévolo, Leonardo, *História da Arquitectura Moderna*, vol. II, 2.^a ed., São Paulo: Perspectiva, 1989, p.403

bildende Kunst, escola que até então tinha aos seus comandos o arquitecto Van de Velde, personalidade importante especialmente nos primeiros anos de ascensão da Vanguarda.

3.4 Walter Gropius e a Bauhaus

A *Bauhaus*, resultado da fusão de duas escolas representativas da Vanguarda alemã, trouxe uma reforma no ensino e na visão da Arquitectura, visão essa que influenciava não só os profissionais do projecto como também os pensadores e até mesmo a sociedade; e tudo isto se viria a revelar nos anos que se precediam de uma forma real e concreta na vida das pessoas, especialmente em Weimar e Dessau (cidades onde a *Bauhaus* se estabeleceu). Apesar de não estar intrinsecamente com as questões arquitectónicas, tendo uma vertente mais voltada para o Design, a academia teve o maroto de reformular muitos dos métodos de ensino artístico que estavam em prática nos países europeus. Para existir uma percepção correcta e bastante sintetizada do que era a vertente prática e a personificação desta nova fase da Arquitectura moderna, analisada e ensinada através da *Bauhaus*, invocou-se Walter Gropius e também Le Corbusier. Esta dupla de arquitectos teve, porventura, um dos papeis mais preponderantes na difusão da expressão moderna e de uma ruptura da cultura arquitectónica, no arranque do segundo decénio do século XX.

J.M. Richards afirma, ainda que numa posição muito ultrapassada no tempo, na sua obra *Introdução à Arquitectura Moderna*, que para se poder “(...) apresentar o progresso característico entre as décadas de 20 e 30 bastará falar na obra dos dois arquitectos (Le Corbusier e Gropius), não só porque são os dois maiores que a Arquitectura moderna europeia produziu, mas também porque personificam duas tendências que podem resumir as correntes da moderna Arquitectura no período entre as duas guerras”.¹⁹ Talvez esta visão esteja fechada num campo muito restrito, mas a verdade é que este período de tempo nos trouxe obras muito importantes de Le Corbusier; a casa La Roche-Jeanneret (1923), o bairro Pessac (1924-26), o pavilhão de L’Esprit Nouveau (1925), as casas Cook (1926), a Weissenhofsiedlung (1926-27), Stein (1926-28) e a Ville Savoye (1928-1931). Esta vasta lista de projectos num tão curto espaço de tempo mostra-nos que Le Corbusier esteve bastante activo e com uma enorme disponibilidade projectual, mas também revela as suas preocupações com a cidade e mais concretamente com a habitação e espelho disso mesmo é a Ville Contemporaine (1922), uma “cidade ideal” imaginada para três milhões de pessoas ou as “Immeuble-villa”, obras apresentadas no pavilhão de L’Esprit Nouveau.

A escola, como era designada, reunia vários pensadores e artistas, com o objectivo de tornar os ideias e métodos da Bauhaus uma premissa para todos os diversos domínios da arte, desde a Arquitectura, à Escultura, Pintura e até mesmo o Cinema. Esta forma de trabalho em plena união das artes, segundo Gropius, poderia trazer uma riqueza muito grande àquilo que eram as diversas

¹⁹ Richards, J.M, *Introdução à Arquitectura Moderna*, trad. portuguesa, ed. portuguesa 1961, Oficinas Gráficas Reunidos Lda, Porto, 1961, p.65

formas de intervir em cada uma das obras, em qualquer ramo artístico presente. A congregação das diversas artes tinha, no ensino, o seu ponto de partida, tornando assim o pensamento crítico e os momentos de criatividade uma forma de agir através da arte, perante a sociedade e o mundo moderno que encaravam na época.

O método de ensino da *Bauhaus* e talvez a grande qualidade e diferença marcada pela escola, era muito inspirado no trabalho de artesão, na aprendizagem através da prática; era criada uma relação entre mestre e discípulo numa aproximação muito forte com as questões reais e práticas que, por exemplo na Arquitectura, os alunos se iriam debater. Walter Gropius e os seus colegas, mantinham uma forte convicção de que a aprendizagem se fazia através da prática, o que resultava numa série de trabalhos feito na própria obra, ou nos próprios processos de projecto que antecederiam a construção do objectivo em si. A escola tinha diversos contactos com empresas industriais, o que permitia um contacto real e verdadeiro com o dia a dia da indústria, bem como uma ligação ao atelier de Gropius, no qual foi realizado o plano e os projecto do Bairro Törten em Dessau (1926).

Aliada a esta metodologia estava também o trabalho de grupo, em equipa, que poderia trazer não só uma maior diversidade de visões e pensamentos sobre um determinado projecto como traria para debates uma multiplicidade de temas, conseguindo aos poucos inserir o artesanato na indústria; isto poderia constituir, aos olhos dos mais radicais, um passo atrás no progresso que se fazia sentir naquela época.

Para a Bauhaus era fundamental seguir um dos seus ideais e conceitos originais que era associar a Arquitectura e indústria às artes, conferindo-lhe assim uma nova responsabilidade na participação do desenho moderno de projecto. Walter Gropius assumia, no manifesto de fundação o desejo de:

*“Realizar uma arte moderna arquitectónica que, como a natureza humana, fosse capaz de abarcar tudo no seu campo de acção. Dentro desta soberana união federativa, todas as diferentes artes (com várias tendências e manifestações cada uma)- todos os ramos do desenho, todas as formas da técnica - seriam coordenadas e encontrariam o seu lugar indicado. Contudo, o nosso objectivo principal era a obra de arte completa, unificada, o grande edificio, no qual as velhas linhas divisórias entre os elementos monumentais decorativos tivessem desaparecido para sempre”.*²⁰

Se recuarmos um pouco na história, um ano antes do aparecimento da *Bauhaus*, descobrimos um programa publicado por Bruno Taut para a *Arbeitsrat für Kunst*, que se aproximava muito destes princípios lançados pela escola de Gropius; *“Taut afirmava que só se poderia alcançar uma unidade cultural através das novas formas de construção e concepção artística, na qual estariam*

²⁰ Gropius Walter, *The New Architecture and the Bauhaus*, trad. Inglesa, Londres: Faber and Faber, 1935.

*incluídas todas as disciplinas, que contribuiriam para o resultado final*²¹. Isto levava a que não existisse qualquer fronteira entre as artes aplicadas e a escultura ou a pintura, passando todas a trabalhar numa só unidade, sendo essa unidade era a arquitectura.

As ideias iniciais desta nova Arquitectura, uma arquitectura moderna, não poderiam, logo numa fase embrionária, conseguir uma ruptura total com todas as heranças vanguardistas que tinham ficado para trás e isso denota-se claramente quando a *Bauhaus* assume que a “instrução manual era a base do ensino, mas não com um fim em si mesmo ou com a ideia de torná-la um facto casual, produzindo obra de artesanato”²². A partir daqui conseguiu-se criar um afastamento e desde logo diferenciar aquilo que era a vontade da Bauhaus e a o que defendia, uns anos antes, o movimento “Arts & Crafts” de William Morris.

Como se referiu anteriormente, existiram duas grandes personalidades que marcaram os dez anos (entre a década de 20 e 30) que viriam a ser os anos de arranque do Movimento Moderno; Walter Gropius teve um papel fundamental, não apenas neste período, mas é claramente à frente da Bauhaus que se destaca enquanto arquitecto e até mesmo enquanto pensador, assumindo novas metodologias e formas de ensino em Arquitectura. Interessa, portanto, falar do outro grande nome desta época, que foi Charles Edouard Jeanneret, mais conhecido por Le Corbusier depois de vários anos de projectos e trabalhos realizados em França. Le Corbusier, apesar de trabalhar em França, estava bastante atento a tudo o que eram os sinais que vinham destes dois países e, mais concretamente, das correntes *neoplasticistas* e da *Bauhaus*.

²¹ Frampton, Kenneth, *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*, trad. castelhana, ed.6, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1993, p.125

²² Richards, J.M, *Introdução à Arquitectura Moderna*, trad. portuguesa, ed. portuguesa 1961, Oficinas Gráficas Reunidos Lda, Porto, 1961, p.67



Figura 9: Loja da Bauhaus em Dessau (Alemanha), 1925-26

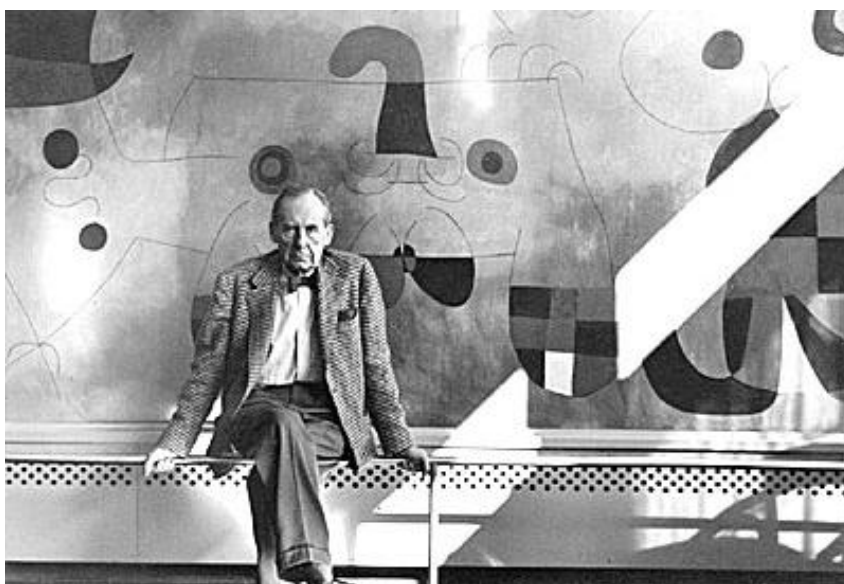


Figura 8: Walter Gropius na Bauhaus, 1923

4

A DIFUSÃO DA EXPRESSÃO MODERNA: UMA NOVA ARQUITECTURA

4.1 A Definição de um pensamento moderno

Todas estas influências foram o ponto de partida para que, em 1919, Corbusier lançasse uma reflexão em torno da forma e das questões estéticas do objecto artístico, neste caso relacionadas com a Arquitectura; “*O purismo estabelece, tal como o Neoplasticismo, algumas regras formais - o uso das formas simples, a harmonia entre os processos da arte e os da natureza, na escultura e na arquitectura; mas diversamente das regras neoplásticas que conduzem à negação da autonomia das artes figurativas e à sua absorção sem resíduos na Arquitectura, as regras puristas constituem antes de um sistema à priori, como o “projecto” na cultura humanista, do qual dependem as três artes maiores*”.²³ O purismo era defendido por Le Corbusier, por constituir uma forma de representação que se procurava com a relação da arte com o grande público, aspecto muito presente na Arquitectura do arquitecto suíço. Uma das formas de divulgação desta sua nova visão sobre a Arquitectura era através da revista que dirigia na altura - *L’Espirít Nouveau*²⁴ - na qual estavam presentes inúmeros artigos e projectos que Corbusier projectava em França. Depois de alguns anos a trabalhar sozinho, especialmente no campo teórico, Le Corbusier, decidiu juntar-se ao seu primo Pierre Jeanneret, em 1922, e é a partir deste trabalho de grupo que surgem algumas novas abordagens urbanísticas.

Foi um ano depois que Corbusier, numa tentativa de agregar todos os seus estudos e trabalhos teóricos realizados, publicou o volume *Vers une architecture*²⁵ que se viria a tornar um dos maiores trabalhos teóricos do século XX, chegando a ser visto como um dos manifestos mais importantes do Movimento Moderno; o crítico Reyner Banham considera-o “o principal texto sobre Arquitectura que terá lugar entre as grandes obras literárias do século XX”²⁶. Bruno Zevi, na sua obra *História da Arquitectura Moderna* (1970), sobre a visão da arquitectura enquanto arte, afirma: “Assim como Gropius também ele (Corbusier) se propõe a superar o contraste entre progresso técnico e invocação artística, entre os resultados qualitativos e quantitativos, mas em concordância com a tradição francesa e arte como dois valores paralelos”²⁷.

Esta posição de Corbusier, em simbiose com Walter Gropius, estava bastante clara quando o arquitecto suíço defendia que “O engenheiro, inspirado na lei da economia e levado pelo cálculo entra num acordo com as leis do universo; o arquitecto, pela disposição que imprime à forma, realiza uma ordem que é a pura criação do seu espírito”.²⁸ Não obstante desta definição de Arquitectura, Corbusier mostrava-se preocupado com outras temáticas da Arquitectura como a definição da cidade

²³ Benevolo, Leornado, *Historia da Arquitectura Moderna*, vol. II, 2.^a ed., São Paulo: Perspectiva, 1989, p.428.

²⁴ Revista francesa concebida e editada por Le Corbusier e Amédée Ozenfant, publicada em 28 números entre 1920-1925, com o intuito de divulgar as premissas do Purismo.

²⁵ Colecção de ensaios teóricos escritos por Le Corbusier, publicados na revista *L’Espirít Nouveau* em 1923

²⁶ Cohen, Jean-Louis, *A critic writes : essays by Reyner Banham*, Casabella, n.º650, Novembro 1997, p.88

²⁷ Zevi, Bruno, *História da Arquitectura Moderna*, Lisboa: Arcádia, 1970, p.177

²⁸ Le Corbusier- Sagnier, *Vers une architecture*, Paris, 1923, p.3. (Trad. bras. “Por uma arquitectura”, Ed. Perspectiva, col. Estudos, 27.)

e posteriormente da habitação, tudo pontos abordados pelo arquitecto que estavam também presentes nos seus ensaios publicados em *Vers une architecture* ; esta abordagem que Le Corbusier tem é feita com grande seriedade, mas também humildade, percebendo claramente que era necessário deixar de lado todas as preocupações com o passado e sim dar atenção e recursos para se criasse algo novo, prova disso mesmo é a sua afirmação:

“ (...) Não temos mais dinheiro para pôr de pé as lembranças históricas. Temos a necessidade de nos lavar. Os engenheiros darão respostas e construirão (...) Portanto há *Architecture*. Coisa admirável, a mais bela. O produto dos povos felizes e que produz os povos felizes. As cidades felizes têm *architecture*. A *architecture* está no aparelho telefónico e no Parténon. Como poderia estar à vontade nas nossas casas! As nossas casas fazem as ruas e as ruas fazem as cidades (...) Como a *architecture* poderia estar bem nas ruas e em toda a cidade!”²⁹.

4.2 Primeiros contactos com o público



Figura 10: 1.º Número da L'Esprit Nouveau, 1921

A *L'Esprit Nouveau*, bem como as publicações feitas pela *Bauhaus* (muitas vezes em forma de cartaz publicitário), foram as primeiras aproximações feitas pelos rostos do Movimento Moderno, ao público. Sentiu-se a necessidade de conquistar não apenas os arquitectos, críticos e artistas em geral, mas também a sociedade e o público; o movimento pretendia dar resposta ao mundo moderno e àquela que era a predisposição moderna do pós-revolução industrial - uma nova sociedade, novos direitos: uma nova cidade com uma nova forma de fazer *Architecture*. Esta aproximação ajudou a que o próprio movimento deixasse de ser algo fechado, por vezes até marginalizado, tendo por objectivo apresentar ao grande público aquilo que poderia surgir como “alternativa aos estilos passados” e

com isto cortar toda e qualquer relação que pudesses existir com raízes históricas (mesmo num cenário pós-guerra).

Walter Gropius, a propósito desta abertura ao público e na primeira comunicação escrita, decide descrever o papel da *Bauhaus*:

“O objectivo da *Bauhaus* não foi propagar qualquer estilo, sistema, dogma, fórmula ou moda, mas somente exercer uma influência revitalizante sobre o projecto... Um estilo *Bauhaus* teria significado uma confissão de fracasso e um retorno à inércia estagnante que se deveria combater.”³⁰

²⁹ *Ibidem*, p.6-7

³⁰ Gropius, Walter, *The New Architecture and the Bauhaus*, Londres, 1935, p.92

Já Corbusier, no seguimento deste comunicado de Gropius, assume uma posição mais vinculativa e radical, mas com uma franca humildade, olhando para o presente e não para o futuro, dizendo que as repercussões deste novo movimento e desta nova maneira de fazer Arquitectura só vão ser passíveis de análise no futuro, a longo prazo.

*“Devemos abolir as escolas! (tanto a escola Corbu, quanto a escola Vignola, é claro!). Nenhuma fórmula, nenhum expediente. Estamos no início da descoberta arquitectónica dos tempos modernos. Que venham, de todas as partes, respostas francas. Dentro de cem anos poderemos falar de um estilo. Agora isso não nos é útil, mas somente podemos falar do estilo, isto é, da coerência moral em cada obra criada.”*³¹

Tudo aquilo que se propagandeava ou divulgava, não seria nunca uma prova de que as novas premissas modernas e uma nova Arquitectura poderiam vir a substituir e a ter um papel mais importante na sociedade do que as antigas, presas aos estilos passados. Os novos projectos tinham de ser experimentados e vivenciados pelo público, era necessário sentir o peso das formas, o pensamento do desenho e permanecer nos novos ambientes para que realmente se se provasse a qualidade da Arquitectura moderna. Face a isto, criaram-se uma série de mecanismos, diferentes dos que se utilizavam anteriormente, para fazer propaganda aos edifícios e aos projectos modernos; um deles foram as mostras de Arquitectura, exposições que mostrariam às pessoas que o Movimento Moderno não trazia consigo uma série de objectos concretos e reais, concebidos com a ajuda da indústria claro está, mas que não seriam apenas os já exaustivos pavilhões provisórios ou modelos representativos.

Os concursos eram também uma forma de mostrar que existia, por parte de várias entidades desde a indústria, à política ou até mesmo a privados, uma vontade clara de reunir esforços monetários e humanos para que se construíssem novos edifícios e se projectassem planos urbanos a uma escala considerável. Um dos concursos que reuniu uma enorme atenção e conseguiu uma divulgação à escala mundial era o projecto para o Chicago Tribune Tower, em 1922, no qual estavam incluídos nomes como Walter Gropius, Meyer, Aldof Loos, Max Taut, e os holandeses B. Bijvoet e J. Duiker. Para além desta bem como o concurso para o Palácio das Nações em Genebra (1928) e para o Palácio dos Soviéticos (na década de Trinta) são testemunhas de uma primeira envolvência séria, por parte dos arquitectos modernos, em acontecimentos deste tipo, marcando assim uma posição forte no campo internacional, apesar de todos eles têm sido ganhos por arquitectos ainda ligados à *Beaux Arts*.

O final do concurso do Palácio das Nações, *“ganho por um medíocre projecto de arquitectos Beaux Art em detrimento de propostas de alguns dos mais importantes arquitectos das vanguardas, em*

³¹ Le Corbusier, carta a Martienssen de 23 de Setembro de 1936, reproduzida em *Ouvre Complète 1910-1929*, cit., p.5

*particular Corbusier*³², constituiu um forte revés muito nas aspirações do Movimento Moderno e na vontade de divulgar a expressão moderna. Em 1928, organiza-se o primeiro Congresso Internacional, em La Sarraz, como o objectivo de, numa primeira fase “curar as feridas” daquilo que tinha sido a escolha por parte das entidades internacionais, de um projecto perdido no tempo que invocava a estilística do passado, em detrimento de algo “inovador” e que traria uma nova expressão de modernidade para um projecto de grande envergadura. Para além disto estavam também presentes diversos pontos de discussão importantes ligados ao panorama económico mundial, ao urbanismo, à relação do Movimento Moderno com a sociedade (com o público) e de que maneira se poderia enfrentar a nova ameaça que era a política (referindo-se os regimes fascistas que começavam a emergir), especialmente nos países europeus.

A declaração proferida em La Sarraz, demonstrava uma vontade clara em afirmar a Arquitectura como um bem para a sociedade, um elemento essencial para quotidiano das pessoas, atentando sempre nos problemas urbanos e de organização funcional de uma cidade; era importante uma *“divulgação da Arquitectura Moderna na opinião pública, reclamando-se dos estados a condensação das academias e o fim das orientações estéticas”*³³.

Em forma de análise conclusiva desta declaração, o historiador e teórico de Arquitectura, Michel Toussaint, escreve:

*“Nesta declaração de La Sarraz percebe-se a amplidão com que se entende a Arquitectura e a clara influência de Le Corbusier que foi um dos principais organizadores desta reunião fundadora dos CIAM, organização que se tornou central na afirmação e divulgação do Movimento Modernos, promovendo também o debate entre os seus membros e simpatizantes que foram muitos dos protagonistas do Movimento Moderno”*³⁴.



Figura 11: Le Corbusier por Willy Rizzo, 1953

4.3 O CIAM e as novas preocupações urbanísticas

O CIAM (Congresso Internacional de Arquitectura Moderna), assumiu-se, em 1928, como o rosto principal do Movimento Moderno, encarregue de divulgar a expressão moderna, numa

³² Toussaint, Michel, *Anos 20*, in *Teoria e Crítica de Arquitectura- Século XX*, Caleidoscópio, Lisboa, Outubro 2010, p.122

³³ Toussaint, Michel, *Da Arquitectura à Teoria e o Universo da Teoria da Arquitectura em Portugal na Primeira Metade do Século XX* (Dissertação de Doutoramento), FA-UTL, Lisboa, 2009, p.73

³⁴ *Ibidem*, p.73

constante preocupação com temas relacionados com o urbanismo, a habitação e a relação com a sociedade. A união de diversos arquitectos que trabalhavam em diversos países, pertencentes a culturas distintas e correntes também elas diversificadas, marcou claramente um momento histórico no panorama da Arquitectura internacional, conseguindo assim (O CIAM) algo que até então era uma ideologia fantasiosa. Esta “organização-congresso” traduzia-se assim na “(...) *mais clara expressão do caminho de uma ortodoxia baseada no rigor metodológico (...) Arquitectos de diversos países e cidades participaram dos mesmo métodos de análises e explicação gráfica dos projectos residenciais, de formas semelhantes de valorização do estado da questão nas diversas cidades e de soluções de projectos similares*”³⁵.

As conferências que ocorriam com alguma frequência, debatiam temas específicos em cada um dos encontros e a verdade é que todos eles vieram a conseguir, mais tarde, tornar-se um ponto essencial na Arquitectura. Le Corbusier, como principal mentor deste grupo, teve uma declaração final extensa que descrevia todos os pontos relativos aos seis pontos para uma nova arquitectura do Movimento Moderno.

De uma forma sucinta o CIAM pretendia, na vertente económica, criar condições para que os edifícios, especialmente os de habitação, se tornassem rentáveis introduzindo o sistema de loteamento logo uma racionalização de materiais construtivos, espaços e custos. No que toca ao urbanismo, existia a preocupação de criar uma cidade planeada e pensada nas diversas necessidades dos habitantes, necessidades essas que estavam intrinsecamente ligas à condição do ser humano, nas três funções principais: habitar, trabalhar e recrear. Para além disto havia também a procuração com o uso do solo e de que forma este poderia ser repartido para as condições que devem existir numa cidade, espaços verdes, passeios, ruas, estradas e solo para construção.

Estas preocupações urbanas estavam também associadas a uma preocupação e a uma atenção dada à relação da Arquitectura com o público mas não só, havia também a necessidade, através dos ensino e do fim das academias ultrapassadas, transmitir as metodologias e ideologias que o Movimento Moderno trazia, através da Arquitectura.

Corbusier, uns anos mais tarde, após todo o processo de afirmação do movimento na Europa e depois da publicação do manifesto da Carta de Atenas em 1933, fez uma análise crítica na qual afirma:

“Os arquitectos, tendo a firma vontade de trabalhar no real interesse da sociedade moderna, sustentam que as academias conservadoras do passado são obstáculos ao progresso social, descuidando do problema da moradia, em favor de uma arquitectura puramente representativa. Por meio de sua influência sobre o ensino, elas viciam na origem a vocação do arquitecto e, possuindo quase que a exclusividade dos encargos

³⁵ Montaner, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno : arquitectura da segunda metade do século XX.* - Barcelona : Gustavo Gili, 2001, p. 12-13

*públicos, elas opõem-se à penetração do espírito novo, o único que poderá reviver e renovar a arte de construir*³⁶.

Le Corbusier, apesar de vincar esta sua posição e tratar de temas relacionados com as encomendas públicas e o investimento do Estado na Arquitectura, tinha pouca ou nenhuma experiência neste tipo de projectos e relações profissionais. Ao longo de duas (quase três décadas), Corbusier ficava de parte em muitas das encomendas públicas, o que fez com que batalhasse pela oportunidades, com a vontade de que lhe fosse dada a liberdade para demonstrar muitas das suas visões para os grandes equipamentos de Arquitectura. A prova disso mesmo, foi a sua entrada no concurso para o Pálacio das Nações, em Bruxelas.

Posto isto, percebeu-se claramente que Corbusier falava dos temas sempre com um afastamento inerente à sua condição de arquitecto “batalhador” e esquecido pela classe política, acabando por defender algumas ideias que fariam sentido apenas no campo teórico, mas que nunca se aplicariam na prática, especialmente perante o clima político que se vivia em alguns países da Europa no arranque do terceiro decénio (apesar de surgirem os primeiros sinais em meados da década de Vinte, em Itália).

Ao contrário da situação de Le Corbusier, outros arquitectos, especialmente os que vinham a trabalhar em países como a Holanda, Áustria e Alemanha, tinham já uma enorme experiência (quase de três décadas) de trabalho com instituições públicas e em conceber projectos financiados com dinheiros públicos. As grandes organizações do início do século - *Werkbund* (como associação), *Bauhaus*, *Weissenhof* (Estugarda), como escolas - estavam todas elas ligadas ao estado, embora não fossem vistas, aos olhos dos artistas e arquitectos, como instituições estatais que seguiam uma norma imposta pela classe política dos seus respectivos países. Associados a estas escolas estavam arquitectos como Gropius, Oud ou Berlage, que conseguiram cultivar, ao longo do tempo, uma relação harmoniosa entre a prática da Arquitectura (com todos os temas que lhes estão associados) e o Estado, sem nunca perder a sua condição inicial de arquitectos vanguardistas e assim perder algumas das liberdades criativas e de pensamento que estavam na origem da Vanguarda.

O alerta lançado por estes três arquitectos na segunda metade da década de Vinte, era um pronuncio de algo com que a classe de artistas, especialmente arquitectos, teriam de viver ao aceitar trabalhar numa sociedade governada de uma forma democrática ou autoritária. Benévolo, na sua *Historia da Architectura Moderna* (1976) afirma: “(...) mesmo aqueles que acreditam situar-se fora da confusão, ao pedirem a intervenção do Estado aceitam implicitamente as regras do jogo: o jogo democrático ou o jogo totalitário. E aqueles que pensam que podem manter diferenciados os meios dos fins,

³⁶ Excerto de Le Corbusier em *La Carte d'Athènes*, Paris, 1941

oferecer a sua obra aos poderosos de todo o tipo mantendo imune de concessões ao menos o campo do projecto, serão logo desiludidos (...).³⁷

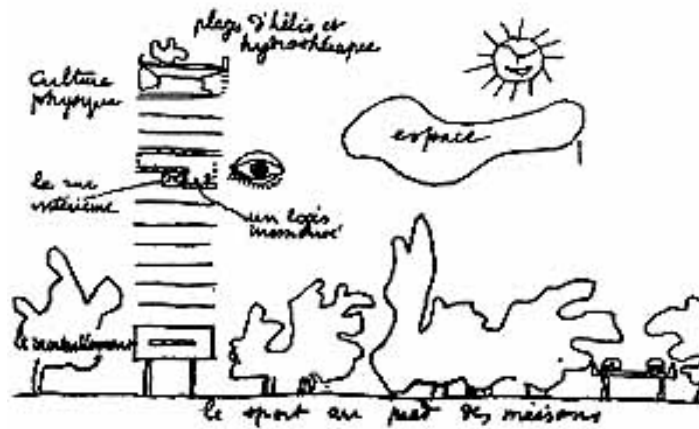


Figura 11: Carta de Atenas, Le Corbusier, 1933



Figura 12: Le Corbusier- Edifício Tsentrosiuz, Moscovo, 1928-37

³⁷ Benévolo, Leornado, História da *Arquitetura Moderna*, vol. II, 2.^a ed., São Paulo: Perspectiva, 1989, p.473.

5 A EXPRESSÃO MODERNA E O CONFRONTO COM NOVAS REALIDADES

5.1 A Arquitectura e os regimes autoritários europeus

Entendia-se claramente que a Europa estava a ser confrontada com diversos problemas, não só económicos e culturais, mas especialmente políticos; existia uma incapacidade, por parte da sociedade, em tornar reais todas as suas vontades e ideais, e essas fragilidades foram claramente aproveitadas por certos grupos muito poderosos (alguns deles ligados ao meio militar). A Alemanha, bem como a Itália viviam num clima de grande incerteza, nomeadamente na política, existiam diversos movimentos, alguns democráticos outros mais radicais, que lutavam por um lugar no poder e percebiam que o momento que os países atravessavam, bem como a passividade da sociedade, poderia abrir as portas para uma governação.

O confronto da arquitectura com os regimes fascistas entre o final da década de Vinte e os meados dos anos Quarenta constituiu um dos maiores temas de discussão e de reflexão sobre o percurso do Movimento, estando muito presentes em alguns países da Europa, especialmente na Alemanha, Itália, França, Áustria e também nos países da União Soviética (mais a frente vamos conhecer o caso de Portugal). Como se viria a revelar no decorrer destes anos, os regimes autoritários usaram como instrumento do poder tudo o que de mais monumental e marcante a arquitectura podia dar. O retorno ao estilo Neoclássico e até mesmo renascentista invocou a definição de império e de poder absoluto, numa alusão quase patética às conquistas dos antigos impérios Grego ou Romano. Para além deste retorno aos estilos já passados, houve também um forte contingente repressivo e controlador no próprio processo de criação, não se impondo directamente à Arquitectura moderna, mas sim a todos os ideais e visões progressistas que estavam por trás dessa mesma modernidade.

Este recuo foi um claro revés naquilo que eram as aspirações dos arquitectos vanguardistas e na difusão da linguagem moderna internacional, ainda que isto não se fizesse sentir em todos os países da Europa. Um problema de maiores dimensões estava ainda por surgir, pois a incompatibilidade das premissas modernas e da expressão do Movimento Moderno não tinham mais espaço nem liberdade de manobra dentro destes mesmos regimes. Muitos dos arquitectos que tinham construído um grande portfólio de projectos nos seus países e que deram uma grande contribuição à Arquitectura nacional eram agora forçados a sair e a procurar países que os recebem na sua condição de arquitectos modernistas.

No caso alemão, com a imposição definitiva das ideologias nazis de Hitler e seus seguidores em 1933, terminou o maior período de contribuições arquitectónicas modernas (entre 1925-1933) com inúmeros projectos que demonstravam a força e o progresso que o Movimento Moderno tinha conseguido; na sociedade a Arquitectura era já reconhecida e os métodos e visões do movimento estavam já a ser implementados no ensino e no próprio quotidiano das cidades. É importante sublinhar que, para o regime de Hitler (por exemplo), a expulsão de muitos elementos da classe

artística não estava intrinsecamente ligada com as questões raciais ou étnicas, mas sim com os problemas que poderiam advir de mentalidades demasiadamente abertas; a visão que os artistas, nomeadamente os arquitectos, tinham da cidade e da sociedade podia vir a tornar-se perigosa e o regime rapidamente percebeu que não melhor forma de controlar uma sociedade do que retraindo a classe artística e abolir com a cultura. O pensamento moderno era visto, não só pelo Regime Nazi alemão, como uma ameaça aos ideais e políticas anti-progressistas implementadas nos diversos países, o que viria a afectar fortemente a classe arquitectónica europeia.

A Alemanha gozou, até então, um período próspero e o país era já considerado como o centro da cultura moderna na Europa, onde estavam presentes as maiores obras da expressão moderna europeia e para onde se dirigiam grande parte dos arquitectos, não só de outros países do velho continente como do resto do mundo. O CIAM, atento a todos estes desenvolvimentos, sofreu um grande revés nas suas ideias e convicções, o que acabou por mais tarde trazer uma crise profunda que posteriormente levou à extinção. A organização viveu, entre 1928-30, a sua melhor fase conseguindo implementar grande parte dos seus ideais e metodologias no panorama internacional, conseguindo criar uma reflexão única em torno da Arquitectura moderna. O repúdio do regime nazi à Arquitectura moderna esteve também muito presente em questões práticas e no decorrer de certos projectos, como é o exemplo das unidades de habitação.

A habitação colectiva (unidades de habitação) constituía uma enorme batalha do Movimento Moderno e estava já assimilada por grande parte da sociedade, mas aos olhos do regime era visto como uma incubadora de problemas, por criar uma elevada concentração de pessoas e assim originar grupos marginais opositores ao poder. Assim no campo de projecto:

“(...) a planificação concentrada dos novos conjuntos habitacionais oferecia oportunidade ideal para a organização duma oposição clandestina; a política nazi de alojamento em Cottage de estilo tradicional foi também de descentralização da classe operária. Mas aqui não nos interessa o aspecto político da arquitectura, apenas nos dizem respeito os seus resultados quando fazem parte da história do desenvolvimento arquitectónico.”³⁸

O êxodo de arquitectos saídos dos países dominados pela política repressiva nazi constituiu uma enorme perda, principalmente para a Alemanha, pois deixava de ser o epicentro da cultura moderna a nível europeu e até mesmo mundial. Contudo, não se perderam todos os ideais, desenhos ou metodologias defendidas pelo Movimento Moderno muito por culpa do trabalho desenvolvido pelos Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna ao não deixar que toda esta vontade de ruptura e mudança se torna-se num movimento efémero; conseguiram a difusão da expressão moderna a uma velocidade enorme o que levou a que estivesse já enraizadas, no panorama

³⁸ Richards, J.M, *Introdução à Arquitectura Moderna*, trad. portuguesa, ed. portuguesa 1961, Oficinas Gráficas Reunidos Lda, Porto, 1961, p.69

internacional, todas estas ideias e visões modernistas. Apesar de muitos arquitectos, até os que tiveram um papel importante na fase inicial do movimento, terem emigrado ou até mesmo sido refugiados de guerra, nunca a condição ou força da Arquitectura moderna esteve em risco, como se veio a perceber nos anos seguintes.

Com a grande perda cultural que se sentiu Alemanha, alguns países ficaram a ganhar como por exemplo a Inglaterra e os Estados Unidos da América; os arquitectos viram nestes dois países a oportunidade de trabalhar afincadamente dentro do projecto moderno encontrando condições e liberdade para essa mesma expressão. Os países que receberam estes arquitectos ficaram a ganhar em diversos campos, não só no domínio da prática do projecto, vindo a poder desfrutar de projectos ímpares de arquitectos embebidos na linguagem moderna como poder aproveitar essas mesmas pistas e direccioná-las para ensino dos jovens arquitectos.

Para além da Alemanha podemos destacar outro país europeu que travou uma dura batalha entre o regime fascista (o mais duradouro de todos os que aconteceram no século XX, na Europa) e a Arquitectura, como é o caso italiano. A Itália, ao contrário dos outros países assombrados por um regime fascista, teve um começo do Movimento Moderno muito complicado, uma vez que o país já se encontrava sobre um regime autoritário.

A entrada da expressão moderna no país só se conseguiu através de uma inconstante política de repressão exercida à cultura, por parte do regime; o que provocava na sociedade italiana, e em especial o mundo artístico, um processo de constante avanço e recuo das suas vontades progressistas. O Movimento Moderno tem um impacto diferente na classe de arquitectos, uma vez que estes não estavam já afincados em expressar uma linguagem moderna exactamente por não existir um passado recente de liberdade de expressão em que isso se verificava. Este acontecimento levou a que muitos dos arquitectos (artistas) tivessem já uma postura associada ao regime fascista liderado por Mussolini, mostrando uma incapacidade de reacção e de aceitação de estilos que diferissem do “estilo fascista” já existente em Itália.

O país sofria claramente de uma falta de personalidade arquitectónica e as premissas modernas estavam completamente fora do radar dos arquitectos, tendo de se conformar com os estilos e pensamentos de projecto já impostos pelos regimes anteriores, activos desde a revolução Bolchevique (1917) até perto do final da Segunda Grande Guerra (1943). O regime dispôs-se a mostrar, já depois da sua consolidação em 1925, que estava com os mais jovens e que apoiava as ideias mais progressistas provenientes dos diversos movimentos modernos artísticos, que vinham buscar referências ao futurismo, que surgiu antes do início da II Guerra Mundial; o futurismo não se destacava apenas por ser um movimento artístico, mas sim um movimento que ligava a política e a arte e, dos diversos elementos pertencentes ao grupo, houve dois que se destacaram - Marinetti (pintor e escritor) e António Sant’Elia (um dos arquitectos modernos mais promissores que a Itália tinha) e que foi assassinado em 1916.

Rapidamente as ideias progressistas sofrem um revés e aos poucos começa a existir um retorno às premissas do classicismo e a invocação de que, conforme afirmava Soffici (1879-1964):

*“Clássico poderia ser definido o movimento espiritual que está em nossos votos, excluindo-se, como deve ser excluída, dessa palavra todo o significado de reacção retórica ou de reabilitação de modos ou ideias exauridos...enquanto sustentáculo de algumas normas fundamentais, respeitador de uma certa ordem política e moral, de certos princípios que unem com sabedoria, mais do que divide com modos anárquicos, os homens que vivem em uma mesma comunidade nacional.”*³⁹

Muitos artistas e quase toda a classe política italiana invocaram os ideais e tradições que, até à morte de Sant’Elia, estavam enterrados e claramente ultrapassados por uma nova ideia de modernidade. A segunda metade da década de 1920, em Itália, marca claramente um momento de retorno ao passado. Surge o grupo dos artistas neoclássicos milaneses - G. Muzio, P. Portaluppi, E. Lancia, G. Ponti, O. Cabiati, todos eles com uma orientação claramente tradicionalista cujo principal trabalho era a realização de cenografias em vez de projetos corrente com a época e com o estilo internacional. O facto de o país estar num controlo de fronteiras, em que pouco ou nada se sabia dos outros países europeus, ajudou a que este “estilo fascista” se implementasse e fosse tão bem aceite por uma sociedade que estava também ela retraída e em estado “vegetal”. Paralelamente a este acontecimento, e sabendo que a força do Movimento Moderno estava presente em qualquer país europeu, surge o grupo “7”, grupo que se mostrava interessado em manter muitas das heranças da expressão moderna alemã e austríaca, mas sempre com um discurso ambíguo, capaz de manter uma relação harmoniosa com a classe política; isto só era possível em Itália, quando se percebia que, ao contrário do sucedido na Alemanha, os arquitectos modernos tinham a possibilidade de manter (com relativa liberdade) um fio condutor e uma forma de trabalhar, sem que as suas oportunidades lhes fossem negadas. Os “7” tiveram a intenção de reformular alguns dos conceitos e formas de pensar a arquitectura italiana, assumindo claramente uma racionalidade nos seus princípios, mostrando que não era necessário criar uma distinção entre a tradição e modernidade, mas sim assumir ambos como uma possibilidade no futuro da Arquitectura em Itália.

Conforme o grupo escreveu, em 1926, numa publicação: *“A nova Arquitectura deve resultar de uma estrita ligação com a lógica e racionalidade. Não pretendemos com efeito, criar um estilo, mas, do uso constante da racionalidade, de correspondências perfeita entre o edificio e as finalidades que ele se propõe, estamos certos de que deve resultar, justamente por secção, o estilo. É preciso persuadir-se da*

³⁹ A. Soffici, *Spirito ed estetica del fascismo*, cit. em E. Garin, *Cultura e vita morale (La Casa*, fasc. 6, 1959, p. 137)

*necessidade de criar tipos, poucos tipos fundamentais (...) é preciso persuadir-se de que, ao menos por enquanto, a Architettura deverá ser feita em parte de renúncia (...).*⁴⁰

É a partir desta ideia muito turva do grupo (que então era o mais próximo dos ideais modernos europeus) e mais tarde dos projectos, por exemplo, de Giuseppe Terragni (1904-1943) que compreendemos a confusão tremenda em que a Itália se colocava, por culpa de um série de acontecimentos, quase todos eles foram de tempo e sempre pouco marcantes. Durante os anos trinta e quarenta, em solo italiano, existia uma certa indefinição e um debate constataste entre as heranças tradicionais e o progresso em busca da expressão moderna europeia; esta procura de uma identidade arquitectónica estava de certa forma condicionada pelo exemplo mais próximo, como era o caso da Alemanha Nazi.

Ainda assim, a Itália conseguiu manter algumas ideias modernas, ainda que racionalitas é certo, em “banho-maria”, nunca deixando que o regime controlasse por completo a classe artística e especialmente os arquitectos e percebemos isso pelas palavras de J.M. Richards quando nos diz que “Os arquitectos italianos produziram alguns edifícios notáveis (alguns deles com ecos de modernidade) que, postos na sombra pelo verdadeiro modernismo bastante vistoso dos edifícios oficiais, não obtiveram nunca o lugar que mereciam pelo seu contributo sério para a moderna arquitectura europeia. Após a guerra de 1939-45, a Itália passou, rapidamente, a ocupar um lugar de chefia entre os países que produzem boa arquitectura moderna, o que prova como a base era sã”⁴¹; para além disso ficou também provado que o contributo de Terragni (ainda que no seu “estilo fascista”) foi importante especialmente com o seu projecto da Casa del Fascio (1936) no qual está também presente um carácter racionalista moderno.

A política teve, ao longo de toda a sua história, uma grande influência sobre a Architettura, mas isso não pode ser viste de uma forma tão radical, não se pode entender este ponto como uma coisa negativa ou positiva para a evolução do pensamento em Architettura, durante tantos séculos (mas mais evidente a partir dos finais do século XIV). A Architettura como arte dirigida à sociedade e preocupada com as questões e dimensões humanas, não pode nunca fugir a temas como o da política e por isso, teve de se adaptar perante todas as adversidades, movimentos ou ideias dos diversos regimes que estiveram presentes na Europa, especialmente entre a década de 20 e 40 do século XX. Para além da política, que é um factor intrínseco à existência humana, há também outros aspectos com que o Movimento Moderno se deparou, muito por culpa (visto de uma forma não

⁴⁰ Grupo 7, *Architettura*, em *Rassegna italiana*, n.º10, 1926 (cit. em B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Turim, 1955, pp.231-232).

⁴¹ Richards, J.M, *Introdução à Architettura Moderna*, trad. portuguesa, ed. portuguesa 1961, Oficinas Gráficas Reunidos Lda, Porto, 1961, p.71

negativa) da sua expansão e da difusão da sua linguagem não só pela Europa como por outros países, com especial atenção para os Estados Unidos da América, Brasil, Japão ou até mesmo a Índia.

Como aconteceu com a política, em que a Arquitectura teve de ser moldar para sobrevir (especialmente os ideais modernistas), em que o debate entre a tradição e modernidade era uma constante, também a cultura e as raízes tradicionais de cada lugar ou país tiveram de surgir na vida da Arquitectura moderna.



Figura 13: Giuseppe Terragni - Casa del Fascio, Itália, 1932-36

5.2 A expressão moderna no outro lado do Atlântico : EUA e Brasil

Os Estados Unidos da América constituíram, para muitos artistas e arquitectos, um asilo da guerra (principalmente durante a II Guerra Mundial), fugindo também aos graves problemas perseguições de certos regimes autoritários europeus. Existiu uma grande vaga de arquitectos vindos da Alemanha, Áustria para trabalhar em solo americano. Esta “invasão europeia” levou a que se criasse um debate, a meu ver absurdo, sobre a origem da linguagem moderna, se começou na Europa e depois foi trazido para os Estados Unidos, ou se foi na América que tudo começou. As provas são claras, e percebia-se que as grandes referências do Movimento Moderno vinham da Europa, com uma série de novos processos e métodos de projecto que depois dariam em grandes objectos arquitectónicos de referência; era exactamente através de objectos ímpares como os realizados por nomes como Gropius, Behrens, Mies ou Corbusier, que a expressão moderna fazia sentido e poderia servir de exemplo para outros países, ajudando na divulgação dos ideais modernistas.

Facto é que, mesmo tendo sido importada uma ideia de modernidade, os Estados Unidos constituíram uma coerente reinterpretação dessas mesmas ideias, mostrando uma enorme capacidade inventiva e de recriação da linguagem moderna; os conceitos iniciais, questões formais, materiais e

técnicas eram partilhados por ambos os lados do atlântico, mas a interpretação e a prática do projecto sofria algumas mudanças. Como Kenneth Frampton criticou umas décadas mais tarde: *"Its apparent homogeneity was deceptive, since its stripped planar form was subtly inflected so as to respond to different climatic and cultural conditions; Unlike the Neo-Classical manner of the western world in the late 18th century, the International Style never became a truly universal."*⁴²

A internacionalização da linguagem moderna trouxe grandes avanços e permitiu à Arquitectura moderna evoluir de uma forma saudável no sentido em que os seus ideais se mantinham (desde os originais) mas sofriam diferentes aplicações e formas face ao confronto com as culturas, neste caso europeias e americanas (e mais tarde latinas e asiáticas, no caso do Brasil e Japão). Isto fez com a expressão do modernismo evoluísse para um novo patamar, conferindo à Arquitectura uma capacidade de adaptação e de moldagem face à cultura e tradição de cada um dos países onde se assumia.

Este trabalho conjunto entre os dois continentes esteve bem presente aquando a realização da exposição - *The International Style: the architecture from 1922* - que estava exposta no MoMa de Nova Iorque (inaugurado três anos antes) onde estavam presentes diversas obras de referência, pertencentes à expressão moderna, realizadas na Europa e nos Estados Unidos da América. O Estilo Internacional, depois desta exposição ganhou uma forte personalidade, conseguiu com que se criasse uma discussão e fosse dada uma enorme atenção ao Movimento Moderno, deixando assim de parte muitos dos pequenos grupos que passavam agora a ser marginalizados, fala-se dos futuristas, organicistas ou os expressivistas.

O final da segunda década foi extremamente difícil, uma vez que os Estados Unidos estavam numa crise económica profunda e isso afectava não só a sociedade e o seu poder de compra como também travou o ritmo da construção, o que levou a uma crise grave da construção civil americana. A Arquitectura, influenciada por tudo isto, sofria também alguns recuos, só compensados pela chegada dos arquitectos vindos dos países com uma crise política grave; até então os Estados Unidos da América tinham conhecido um período próspero repleto de construções e os principais centros urbanos tornaram-se grane aglomerados de arranha-céus que concentravam grande parte das actividades económicas e sócias, criando um certo distanciamento dos bairros presentes nos arredores; este afastamento leva ao aparecimento de bairros suburbanos e movimentações marginais, tudo nos arredores das grandes cidades, que mais tarde seriam tema de diversos debates e problemas sociais.

A Arquitectura moderna, defendida na exposição "Estilo Internacional", em 1932, começa a ganhar forma e estar presente em alguns dos projectos mais importantes da década nos Estados

⁴² Frampton, Kenneth, *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*, trad. castelhana, ed.6, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1993, p.248

Unidos da América, como é o caso dos arranha céus do Daily News Building (1930), o McGraw Hill Building (1931) e o importantíssimo Rockefeller Center (1932); para além destes grandes complexos comerciais e de escritórios foi também projectado o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. A homogeneidade pretendia pelos ideais do Estilo Internacional era amplamente criticada e o facto de alguns temas de projecto terem sido recuperados de correntes vanguardistas anteriores e algumas delas estavam também ligadas ao aspecto formal que a Bauhaus já apresentava uma década antes. Não existia a consciência de que: “(...) *para além da forma e da linguagem havia uma nova metodologia de pensar e projectar a Arquitectura, de implementá-la dentro de uma cidade racional e de propô-la como factor social essencial.*”⁴³

A herança deixada pelos arquitectos europeus nos Estados Unidos deve-se, em grande parte, a arquitectos como Richard Neutra (1892-1971), que provinham dos países onde a expressão vanguardista tinha maior força e uma presença de algumas décadas, como é o caso da Áustria (país onde nasceu Neutra). Neutra trazia consigo uma bagagem intelectual e projectual grande, ajudada pelas suas diversas colaborações e estudos conjuntos com arquitectos como Adolf Loos (atelier onde trabalhou alguns anos) ou Mendelsohn; a colaboração com Mendelsohn durou cerca de dois anos, em Berlim, mas por causa da guerra e do clima de violência que a cidade vivia, Neutra decidiu abandonar o país e mudar-se para Chicago.

Neutra trouxe consigo diversos estudos e uma forma de pensar a Arquitectura muito ligada à escola vienense vanguardista, na definição de uma arquitectura humanizada, racional e pensada para a sociedade e cidade e não de uma forma consumista, como por exemplo se assistia na Arquitectura americana a partir da década de Trinta. Os seus primeiros contactos com pensadores e arquitectos americanos foi muito importante, o facto de ter conhecido Sullivan e mais tarde ter trabalhado com F.L. Wright fez com que a sua assimilação da cultura e do pensamento americano, criando uma relação harmoniosa através do projecto. Os seus primeiros trabalhos demonstraram uma clara vontade de seguir uma linguagem baseada no Estilo Internacional, mas de uma forma simples e despreocupada aceitante à partida os estilos e as tradições que poderiam existir na cultura arquitectónica nos Estados Unidos da América.

O contacto directo de Neutra com a arquitectura americana não foi total, uma vez que os seus projectos fugiam às grandes cidades, nunca sendo confrontado com as questões urbanas e com a necessidade de criar projectos de grande dimensão como acontecia com a concepção de edifício que condensavam todas as actividades e serviços em torres verticais. O maior desafio dos arquitectos que trabalhavam nas grandes cidades americanas era o confronto com uma realidade urbana muito marcada por densos aglomerados construtivos, especialmente torres e arranha-céus que condensavam (verticalmente) todos os serviços e actividades da sociedade; estes desafios estiveram pouco presentes

⁴³ Montaner, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno : arquitectura da segunda metade do século XX.*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p.13

no percurso de Richard Neutra durante a sua permanência nos Estados Unidos da América, porque as suas encomendas de projecto eram quase todas para os arredores das grandes cidades, em cenários idílicos em que a paisagem e a natureza eram os únicos elementos preexistentes.

Destacou-se principalmente pelos projectos que respondiam a encomendas de clientes mais abastados, na concepção de habitações unifamiliares nas encostas de Hollywood, mas nem por isso deixou de ter um pensamento de projecto muito preocupado e que se inspirava muito nas suas origens enquanto aprendiz da arquitectura vanguardista austríaca. A sua capacidade de assimilar as ideias de John Ruskin (1819-1900) e modernizar as palavras do crítico do século XIX foi fundamental para que criasse, em torno da Arquitectura, um pensamento humanizada e coerente com a verdadeira função do projecto; Neutra escreveu: “ *Os seres Humanos são servidos e agrupados pela actividade de projectar não somente como consumidores, no fim de todo o processo, mas também, durante este processo, são inseridos na obra como colaboradores e peritos; cada passo deve ser aceitável, compreensível, convincente o bastante para assegurar a colaboração necessária.*”⁴⁴

O ideal de uma arte humanizada, também defendido por Adolf Loos, de quem foi aprendiz, aproximava-se muito dos defendidos por Ruskin e compreendeu-se, ainda que com um enorme desfasamento temporal, que a mensagem e a visão do século XX se mantinha, especialmente no domínio da Arquitectura.

É importante compreender a forma como as ideias e visões de pensadores de séculos anteriores ainda estavam muito presentes nos ensinamentos do século XX, especialmente na educação artística dos arquitectos europeus do início de século, nunca tirando o protagonismo aos países percursos como a Alemanha, Holanda ou Áustria. Todas estas ideias trazidas pelos arquitectos aquando da Segunda Guerra Mundial, acabam por trazer uma dualidade de acontecimentos: por um lado, e isto dentro dos países cuja cultura arquitectónica era pobre, serviu de arranque/ ponto de partida para uma nova dimensão da Arquitectura e permitiu a criação de novas cidades, novos planos urbanos e consequentemente uma nova predisposição da sociedade; por outro lado estas ideias criam um debate e um confronto com as pré-existentes enriquecendo a cultura arquitectónica quer desses países quer do próprio panorama internacional, acabando a expressão geral moderna por sofrer alterações e subir a um novo patamar de projecto.

Muito se poderia falar, dentro da cultura arquitectónica Norte Americana em décadas tão ricas como as de 30 ou 40, não deixando nunca a *New Deal* que constituiu um esforço enorme feito pela classe política, ou mais precisamente por Roosevelt (1882-1945) e as contribuições dos antigos mestres da *Bauhaus* como Walter Gropius, Mies Van der Rohe criando uma classe de arquitectos

⁴⁴ Neutra, Richard, *Progettare per sopravvivere*(1954), Trad. it., Milão, 1956, p.63

europeus com grande importância para a cultura arquitectónica nos Estados Unidos da América. A verdade é que a mais profunda reinterpretação do Movimento Moderno e do Estilo Internacional acabou por ser em culturas completamente distintas da europeia; exemplos como o Brasil, o Japão ou a Índia (entre outros tantos casos) constituem autênticos casos de estudo, através de objectos arquitectónicos ímpares, que conjugam toda a linguagem moderna com as questões tradicionais e históricas de uma forma imaculada.

O Movimento Moderno conheceu, já num cenário de pós Segunda Grande Guerra, uma reinterpretação dos seus ideias e metodologias de projecto através da expansão da sua linguagem para fora do continente europeu, o que levou a uma série de aplicações a diferentes culturas e locais. Esta expansão levou a que se criasse uma reflexão e uma revisão de tudo aquilo que era a Arquitectura moderna e de que forma se poderiam aplicar alguns dos seus princípios ou até mesmo adaptá-los a diferentes climas, sociedades e com diferentes funções. Esta análise em torno da expressão moderna internacional sofreu assim uma reinvenção, sem nunca perder a sua credibilidade e importância, ou seja, nunca se tornaria um estilo ultrapassado e no seu lugar surgiria uma nova premissa; as formas e metodologias modernas tornavam-se assim um ponto de partida para a criação de algo com aplicações reais, em locais distintos dos originários na Europa.

O grande percursor desta difusão da linguagem moderna foi Le Corbusier, através de uma expansão dos seus projectos além fronteiras e da sua vontade enorme de viajar e conhecer novas culturas, especialmente as orientais, como foi por exemplo a sua viagem à Índia e ao Brasil (na década de 30) e ao Japão (já na segunda metade da década de Cinquenta).

A sua influência nestes países apareceu de formas distintas, e em fases diferentes do século, desde presenças em pequenas conferências e exposições a executante de projectos, muitos deles que vêm mais tarde a tornar-se em objectos notáveis.

O Brasil esteve, quase em tempo real, atento a todos os ecos que vinham da Europa, especialmente nas ligações com os movimentos de vanguarda e na luta que travavam contra os historicismos e influências *Beaux-artianas* ainda do século XIX. Estas aproximações surgiram no início da década de Vinte e estiveram bem presentes, em 1922, aquando da Semana de Arte Moderna de São Paulo na qual estiveram obras das diversas artes, mas ainda poucos projectos de arquitectura em que a expressão da Vanguarda esteve presente. O primeiro grande impacto causado pelas premissas vanguardistas foram os primeiros projectos e o manifesto publicado por G. Warchavchik (1896-1972), entre os anos 27-28, nos quais estavam expressas claras influências de Le Corbusier, numa invocação de projecto puramente funcional e racionalista que esteve bem expressa na sua proposta do concurso para o Palácio do Governo do Estado de São Paulo.

As influências europeias, como se provou neste início de percurso de Warchavchik, começaram a surtir um grande efeito na cultura arquitectónica brasileira o que acabou por levar Corbusier a uma visita, em 1929, após uma visita de estudo à Argentina.

É também por volta deste ano que Lúcio Costa, ainda com um trajecto algo despercebido no contexto brasileiro, é nomeado para Director da Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro e foi a partir deste momento que se tornou um nome forte na divulgação da arte moderna no Brasil e numa conduta de ensino que renovava o ensino tradicional, o que mais tarde (menos de um ano depois) lhe custa o lugar, devido a incapacidade de aceitação das novas premissas.

Após esta batalha perdida, a cultura arquitectónica brasileira sofreu diversos atrasos e problemas, alguns deles relacionados com a Revolução de 1930 e outros com a incapacidade de afirmação da linguagem moderna no país, conseguindo apenas pequenas movimentações de grupos que mais tarde viriam a ter um papel muito importante na ascensão do movimento moderno brasileiro. A segunda metade do terceiro decénio, no Brasil, trouxe um conjunto de acontecimentos marcantes e que ajudaram a que o movimento moderno brasileiro se afirma-se, no início da década de 40, como uma Arquitectura forte, cujas obras poderiam ser divulgadas no panorama internacional.

O ano de 1935 marcou uma viragem no projecto e no pensamento da Arquitectura no Brasil; o concurso para a construção do novo Ministério da Educação e Saúde, apesar da pouca participação dos arquitectos ditos modernos, constituiu um esforço de Lúcio Costa em reunir uma equipa de jovens arquitectos modernistas, na qual também viria a participar Óscar Niemeyer (1907-2012). A importância deste projecto levou a que L. Costa chamasse Le Corbusier para consultor do projecto, atraindo assim um nome forte da Arquitectura vanguardista europeia, numa tentativa de assumir a ruptura total com o conservadorismo das políticas brasileiros da década de Trinta. A partir de 36, os arquitectos modernos começaram a sentir-se libertos e capazes de assumir a modernidade através de uma série de projectos que culminam com o Pavilhão brasileiro, em 1939, para a Exposição de Nova Iorque; este último projecto viria a ser o impulsionador da criação de uma das mais importantes obras publicadas no Brasil, para o resto do mundo.

O livro *Brazil Builds*⁴⁵ colocou o Brasil e a Arquitectura brasileira no panorama internacional, pois constituía não só um “catálogo” com diversas obras de expressão moderna presentes no país, como também mostrava no estrangeiro a reinterpretação e as mudanças que a linguagem moderna sofreu, numa clara adaptação a novas raízes culturais e a desafiante condições climáticas. Esta publicação constituiu, assim, um cartão de visita do Brasil e do seu património arquitectónico moderno, demonstrando que as publicações, a fotografia e a “catalogação” de imagens poderia, de certo modo, expressão toda uma reflexão teórica e uma maturação intelectual de

⁴⁵ P.L., Goodwin, “Brazil Builds”, Nova Iorque, 1943.

alguns ideais de modernidade. O autor, P.L. Goodwin reforça nesta obra, que existia uma forte influência do Movimento Moderno europeu, denotando que houve, de facto, a presença forte de Le Corbusier que ajudou no crescimento e na consolidação de uma linguagem moderna brasileira.

Muitas críticas se foram fazendo, durante a década de 40 e 50, sobre a assimilação de algumas formas e técnicas de projecto utilizadas nos projectos em solo brasileiro; alguns dos elementos presentes em projectos modernos como os *pilotis* ou *brie-soleil*, muito usados por Corbusier nos seus projectos na Europa, eram utilizados sem qualquer função, sem adaptação às condições climáticas surgindo assim um questionamento das premissas modernas e da sua adaptação a um clima tropical como era o brasileiro. Para além destas problemáticas, e não sendo um tema novo com o qual a arquitectura moderna se confrontava, as questões urbanísticas estavam muito presentes, a grande maioria das cidades brasileiras não estava preparada para receber objectos modernos capazes de alterar a própria dinâmica da sociedade presente.



Figura 14: Philip Goodwin - Brazil Builds, 1943

Esta questão em torno dos problemas urbanos e da inserção de novos objectos em cidades já planeadas, ainda com uma ligação forte ao urbanismo tradicional aproxima-se de uma afirmação de José António Bandeirinha:

*“Mais motivador era, porém, trabalhar sobre a ausência de referências, sobre o território tábua-rasa, despido de obsulentas implantações do passado, trabalhar mais uma vez sob o efeito sedutor da vertigem do ex-novo. No planalto Central do Brasil ou no sopé do Himalaia, começavam-se cidades no ponto zero.”*⁴⁶

Para que exigistisse uma assimilação, por parte das cidades e da sociedade era necessário *“(…) um vazo essencial, de que nos falava Foucault⁴⁷, vazio apartar do qual se geram as ausências que libertam a representação, que lhe permitem assumir-se como acto de pura representação.”*⁴⁸

Este vazio que Michel Foucault (1926-1984) assinalava, constituíam o autêntico “Ovo de Colombo” procurado por muitos arquitectos do Movimento Moderno que se viram obrigados a deixar os seus países por culpa dos problemas políticos e da guerra e da inserção dos seus ideais em cidades com traçados tradicionais e ultrapassados. As premissas modernas mais radicais, passavam por trazer algo de novo, não só no objecto que se pretendia realizar, mas também na vontade de o

⁴⁶ Bandeirinha, J. António, *Grau Zero da Memória. Movimento Moderno*, in Arquitectura moderna portuguesa, 1920-1970, Coord. Ana Tostões, Sandra Vaz Costa, Lisboa : IPPAR, 2003, p.26

⁴⁷ Foucault, Michel, “Les mots et les choses”, Paris, Gallimard, 1989, 1ª ed., p.31

⁴⁸ Bandeirinha, J. António, *Grau Zero da Memória. Movimento Moderno*, in Arquitectura moderna portuguesa 1920-1970, Coord. Ana Tostões, Sandra Vaz Costa, Lisboa, IPPAR, 2003, p.26

inserir num contexto urbano, também ele desenhado do zero e que respondesse às novas vontades de uma nova sociedade (moderna). Os arquitectos viam nos países Latinos ou Africanos uma oportunidade única de realizar estes projectos a grande escala, podendo até mesmo sonhar com a construção de cidades inteiras, como tinham sido já os devaneios de Corbusier ou F.L. Wright, aquando das suas cidades idealizadas e futuristas, que não passavam de meras manobras de criatividade e de vontades fantasiosas. Para além deste factor, estava também presente a vontade de criar edifícios modernos, desprovidos de qualquer controlo ou opressão por parte de regimes políticos, como foi, por exemplo, o caso dos arquitectos portugueses na sua ida para as colónias e na sua relação com uma nova realidade cultural, económica e social.



Figura 16: Richard Neutra na Lovell House, 1927-29

5.3 A adaptação da modernidade às novas culturas: a cidade de Chandigard

A ida para outros continentes desenterrou alguns destes sonhos dos grandes mestres da Arquitectura moderna, acabando mesmo por se tornarem em projectos de enorme referência dentro da cultura arquitectónica do século XX. Os casos óbvios de Chandigard, na Índia e Brasília, no Brasil, constituem o ponto alto e os projectos de maior valor arquitectónico realizados entre a década de 50; esta valorização não tem apenas a ver com o resultado final, ou o questionamento de boa ou má arquitectura, mas sim com a forma como a relação entre modernidade e tradição, e posteriormente, na relação da modernidade com a cultura e o clima, foi harmoniosa e constituída de uma forma ímpar. Contudo existiu uma clara diferença de “qualidade arquitectónica” e de sensibilidade no desenho e no projecto, entre os dois planos e isso foi claro quando se analisariam cada um dos casos, após a sua construção e a verdade é que hoje, aos olhos de pensadores e críticos,

Brasília constituiu um “(...) *polémico plano de Lúcio Costa e com os magníficos (sob o ponto de vista estético) mas problemáticos (sob o ponto de vista da adaptação climática) edifícios públicos de Óscar Niemeyer*”⁴⁹, como afirma Michel Toussaint.

Chandigarh, no noroeste da Índia, constituiu um dos maiores desafios urbanísticos da arquitectura moderna e da carreira de Le Corbusier enquanto arquitecto; O projecto para a construção de uma nova cidade (Chandigarh), que viria a ser a nova capital da Índia, começou através de uma encomenda do governo indiano ao arquitecto suíço no início da década de 1950. Este pedido do governo indiano resultou da demarcação de fronteiras entre a Índia e o Paquistão, após um acordo entre os dois países e uma vez que a antiga capital (Lahore) acabou por ficar do lado paquistanês.

O desafio era enorme para Le Corbusier e sua equipa, pois não tinha existido até então uma encomenda tão grande e tão complexa, construir uma cidade de raiz, tornou-se numa oportunidade única para o arquitecto suíço aplicar todos os seus estudos e pensamentos de projecto. Não estava em questão apenas a realização de um projecto urbano, com todos os intervenientes de uma cidade a ser pensados e desenhados, mas sim uma adaptação das ideias e da modernidade a uma cultura completamente distinta da europeia.

A inspiração para o desenho urbano, juntamente com a ajuda dos ingleses Maxwell-Fry, Jane Drew e o seu primo Pierre Jeanneret, surgiu de um estudo prévio muito grande e de referências antigas como eram os traçados ortogonais típicos de uma cidade do século XVI ou XVII, criando uma hierarquia viária, associada a pontos de actividade diferentes dentro de um conjunto urbano. Era necessária, para além das instituições políticas, administrativas, jurídicas e de educação, a criação de grandes blocos habitacionais, capazes de albergar todos os habitantes que estariam a trabalhar em todos estes equipamentos públicos.

Desde o início do projecto que Corbuiser tentou criar um plano urbano, sem nunca descurar as características formas dos objectos, ligando sempre a concepção geral ao pormenor construtivo de cada edifício. O plano de Chandigarh, que conseguimos observar em muitas das ilustrações presentes na colectânea da sua obra completa, reflecte uma manobra intelectual e projectual muito aprofundada, partindo não só das premissas modernas, como também de uma preocupação e sensibilidade com as questões climáticas (principalmente).

A monumentalidade presente nos três edifícios notáveis do plano não se aproximam de qualquer retorno ao classicismo, mas sim de uma reinterpretação da monumentalidade através da linguagem moderna, ajudada pelas características do próprio terreno e, na fase construtiva, por uma mão-de-obra empenhada e em grande número, apesar de ser de pouca qualidade.

⁴⁹ Toussaint, Michel, *A arquitectura moderna e os trópicos* in Cadernos da Faculdade de Arquitectura, Lisboa, FA-UTL, n.º.5, 2005, p.84

Le Corbusier teve, no final deste projecto, a aceitação necessária e um funcionamento quase total de uma cidade contraída de raiz, num lugar completamente desprovido de construção, que abarcaria uma sociedade completamente distinta da europeia, em que os luxos e a ostentação arquitectónica eram as últimas preocupações. Importa compreender a sensibilidade e o esforço realizados pelo arquitecto suíço e a sua equipa, numa aproximação notável entre aquilo que era a expressão moderna com a qual trabalhavam há tantos anos, especialmente na Europa, e a cultura Hindu, muito distinta da do velho continente. Assim como Le Corbusier, com todas estas preocupações da relação do projecto moderno com o sítio e com a cultura, estava também outra arquitecta - Minnette da Silva (1918-1998) - que trabalha numa série de projectos, também nesta década, situados no Ceilão e na Índia. Importa perceber que, para além da visão de Le Corbusier, outros arquitectos partilhavam os mesmo princípios e afirmações da linguagem moderna noutros pontos do globo. Michel Toussaint confirma Minnette da Silva como uma arquitecta que, “(...)durante a sua carreira, quis afirmar os valores regionais em combinação com os princípios racionais do Movimento Moderno.”⁵⁰ apoiando-se numa afirmação proferida pela arquitecta do Sri Lanka, acerca da sua aproximação a um dos seus projectos:

“ (...) com as características do sítio, tive que pensar acerca da vida da família budista cingalesa que viria viver na casa, considerar o clima, as influências regionais e juntar isto com o conhecimento que adquiri tanto no Ocidente como nas maravilhosas tradições da Índia e Ceilão.”⁵¹

A modernidade atingiu, nos finais da década de 50 a sua maior difusão e compreensão de um mundo global, em que não estavam apenas presentes cidades preparadas para receber objectos modernos, sociedades que não estavam prontas para habitar esses mesmo objectos; este novo patamar a que a linguagem moderna chega prova bem a capacidade de humildade e trabalho de Le Corbusier, que muitas vezes mostrou ao longo do seu trabalho ser capaz de uma radicalidade extrema e impor todas as suas vontades num projecto, deixando de parte alguns factores importantes como a adaptação da sociedade real e não a de uma fantasiosa e “ideal”. Uns anos antes, em 1933 aquando do projecto não realizado por Corbusier na Argélia, deixou clara a intenção de que era necessária uma adaptação, por parte da linguagem moderna, à cultura e às necessidades de cada local onde está inserido o projecto; muitas vezes recorria a exemplos de pormenores construtivos de diferentes culturas para explicar o significado dessa mesma adaptação afirmando que “(...) os mesmos resultados plásticos e arquitectónicos podem ser conseguidos com as técnicas modernas”⁵², concluindo que a noção de unidade e regionalismo local são importantes para esta nova adaptação da modernidade.

⁵⁰ Toussaint, Michel, *A arquitectura moderna e os trópicos*, in Cidades Africanas, Lisboa, n.º25, Maio 2005, p. 79

⁵¹ Tzonis, Alexander; Lefaivre, Liane; Stagno, Bruno, cit. op. Minnette da Silva, *Tropical Architecture: Critical Regionalism in the Age of Globalization*, 2001, p.57

⁵² Le Corbusier in *Curtis*, 1986, n.º116, p.37

A dimensão *Humana* Arquitectura era, depois de abordada por Aalto em 1940, uma realidade e uma premissa necessária para que a modernidade se conseguisse moltar à condição humana real. A humanização da Arquitectura constituiu um processo demorado cuja assimilação acabou por ser feita de uma forma gradual, mas que deveria ser um ponto presente no processo de projecto e na forma de pensar, especialmente na segunda metade do século XX.

Elizabeth Mock (1911-1998), pensadora e crítica de Arquitectura, defendia que a modernidade para além de absorver todas as questões culturais, devia adaptar-se, de uma forma clara e racional, às condições climáticas que iria encontrar durante a sua difusão fora da Europa; as críticas e exemplo estavam presentes, por exemplo, nos pavilhões do Brasil (de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer) e da Suécia (Sven Markelius) na exposição universal de Nova Iorque. As questões em torno do clima, já abordadas anteriormente, quer no Brasil quer no projecto para Chandigarh era uma factor muito importante que condicionada o projecto moderno, incluindo também as questões ligadas com a quantidade de luz, humidade e temperatura. Mock, levou o seu pensamento mais além, criando uma comparação entre a predisposição projectual de Wright e Le Corbusier perante o local e a Arquitectura com o sítio, colocando-os em pontos completamente opostos. Uma das grandes influências de Wright na Europa, principalmente junto da De Stijl, tinha sido precisamente as relações do objecto com o sítios onde este viria a ser realizado e isso está presente no projecto de Mies van der Rohe (conforme afirma E.Mock), constituindo um meio termo entre os dois arquitectos. A Arquitectura, constituía um vasto conjuntos de elementos que não só os edifícios, isto é, “(...) a cidade é também Arquitectura, levando-a a integrar as questões simbólicas, como o significar ideais sociais ou aspirações.”⁵³



Figura 15: Le Corbusier- Palácio da Assembleia, Chandigarh, 1947

⁵³ Mock, Elizabeth, *Built in USA since 1932*, 1945, p.122

5.4 O Japão e a sua influência na Arquitectura ocidental

Um outro caso paradigmático, mas desta feita num debate entre tradição e modernidade, é a arquitectura japonesa durante grande parte do século XX. O Japão, ao contrário de outros países asiáticos, tinha uma base histórica e tradicional muito forte e uma, mas ainda assim mostrou abertura a muitas contribuições da Arquitectura moderna internacional. Não existiu melhor exemplo do que o nipónico para melhor se compreender a relação entre tradição e modernidade em Arquitectura e a forma como se conseguiu, de certa forma, criar uma unidade e uma relação harmoniosa entre ambos. Não estava apenas presente a importação de ideias vindas do Ocidente mas também existiu, a partir da abertura dos portos japoneses ao Ocidente, a “exportação” e divulgação da tradição japonesa para o Ocidente e que acabariam por influenciar, em parte, a formação do movimento moderno. Esta abertura do Japão aos países ocidentais, a partir de 1854 e de uma forma mais alargada a partir do período Meiji (1867-1912), constituiu não só uma influência na cultura artística internacional como uma modernização e progresso, tornando-o numa forte candidato ao estatuto de próxima grande potência mundial.

Os artistas internacionais, através das relações comerciais entre o Japão e os Estados Unidos da América, tiveram acesso a inúmeras peças artísticas e artesanato que abriria o seu leque criativo trazendo influências diferentes, algumas delas asiáticas, aos seus processos intelectuais e artísticos. Estas influências percorreram diversas décadas e correntes artísticas e chegaram mesmo a tornar-se uma moda em diversos países europeus. Desde as *Arts & Crafts*, passando pela *Bauhaus* e até à arquitectura de F.L. Wright, as culturas asiáticas (e mais precisamente a japonesa) constituíam um enorme acréscimo a todos os ideais vanguardistas e modernos, aplicados nas diversas artes, mas especialmente na pintura como observávamos nas obras de Mondrian ou van Gogh.

Na Arquitectura, dois acontecimentos chave, permitiram um conhecimento e uma abertura da tradição e pensamento de projecto japonês: o lançamento do livro *Japanese home and their surroundings*⁵⁴ (1886) e a viagem de Wright a Tóquio em 1904, numa visita curta, e 1918 (acabando por ali se instalar durante quatro anos). O arquitecto americano, depois do seu primeiro contacto directo com a arte japonesa, escreveu:

“Durante os últimos anos percorridos no Escritório de Oak Park, as estampas japonesas tinham-me atraído e tinham sido para mim um grande ensinamento. A eliminação do insignificante, o processo de simplificação no qual eu mesmo já estava empenhado, encontrou uma confirmação naquelas estampas. E, a partir do momento em que descobri a beleza das estampas, o Japão sempre exerceu sobre mim uma intensa atracção. A seguir, constatei que a arte e a arquitectura japonesas realmente tinham um carácter orgânico. A arte dos japoneses estava mais próxima da terra, era um produto mais autónomo de condições

⁵⁴ Morse, Edward S., *Japanese home and their surroundings*, Boston, Ticknor and Company, 1886, p. 82

mais eloquentes de vida e de trabalho; portanto, a meu ver, harmoniza-se com o moderno muito mais do que a arte de qualquer outra civilização europeia ou já desaparecida.”⁵⁵

Este relato, em tom de confissão de F.L.Wright, demonstra de uma forma vincada o modo como a arte japonesa poderia influenciar a Arquitectura e esta influenciar a arquitectura ocidental, mostrando uma vertente humanizada e capaz de ser assimilada pelas diversas actividades e predisposições do ser humano, enquanto interveniente de um determinado espaço. A habitação japonesa, constituiu um ponto de partida para diversas metodologias e pensamentos de projecto, especialmente para Wright e na sua reinterpretação espacial no contexto doméstico, bem como a organização interna de grandes equipamentos.

5.5 F.L. Wright, a casa tradicional japonesa e as questões em torno do espaço

Após a sua viagem em 1904 ao Japão, F.L.Wright foca-se nos temas da casa tradicional japonesa e na forma como esta conseguia conjugar um espaço doméstico geral sob determinada regra e ao mesmo tempo permitir uma serie de vivências e predisposições dentro da habitação.

O espaço doméstico, na Arquitectura japonesa, tornou-se no principal meio de difusão de diversos temas em torno do espaço e da forma como isso poderia constituir uma lógica de organização interna mais clara. Um dos factores relacionados com o “novo” (para o Ocidente) conceito de espaço, era o processo de construção e os elementos utilizados que acabavam por libertar a casa e as suas divisões de qualquer obstáculo que pudesse condicionar a circulação ou a própria permanência dentro dos espaços.

A grande “inovação” espacial japonesa aos olhos dos arquitectos ocidentais, e em especial de Wright, estava associada a uma metodologia de construção (no início do século XX) que está muito dissociada das técnicas de construção no Ocidente, especialmente na concepção de um projecto habitacional. Numa conferência proferida em Tokyo pelo Professor e Arquitecto Yoshio Taniguchi (1904-1979), em meados da década de 50, estes temas são analisados e debatidos e é feita a distinção entre as duas arquitecturas (a ocidental e a oriental, com enfoque especial na japonesa) e percebeu-se claramente que, desde o início do século, a duas abordagens à construção de um objecto uni-familiar eram muito distinta e isso influenciava directamente a concepção espacial. Yoshio afirma, nessa mesma conferência que: *“A casa do Ocidente, na qual se empregam pedras ou tijolos como materiais de construção, é uma estrutura baseada em paredes. Por esta razão tanto no exterior como no interior da casa as paredes ocupam uma maior parte e as aberturas, tais como janelas e portas, são pequenas. (...) Em contraste com este tipo de construção feita à base de paredes, a construção da casa tradicional japonesa de madeira é feita à base de pilares e vigas. Como se vê quer nas paredes interiores como exteriores da casa as*

⁵⁵ Wright, F.L., “Io e l’architettura” (1932), Trad, it, Milão, 1955, p.304

partes resistentes da casa são apenas construídas pela armação de pilares e vigas. A casa japonesa é notavelmente aberta e não precisa de muitas janelas. O facto da construção sobre pilares e vias ser a base fundamental do estilo arquitectónico japonês é o facto que mais se deve considerar.”⁵⁶

A libertação do espaço doméstico, na oferta de uma circulação fluida e na concepção de espaços de permanência coerentes, era já um tema abordado por F.L. Wright e pode observar-se isso na realização do projecto da *Charles S. Ross house* (1902) e percebe-se claramente quando é comparada com uma casa dos finais do século XX de Bruce Price - *William Kent house* - de 1885.

Para Yoshio Taniguchi: “ Enquanto que a casa do Ocidente, em virtude dos materiais utilizados e também das técnicas básicas de estrutura, constitui espaços em forma de caixa, fechados cujo principal suporte são as paredes, a casa japonesa constitui um espaço aberto com as armações a servir de eixo. No Ocidente preserva-se a individualidade de uma vida privada, por isso as divisões são feitas de acordo com isso (...). Na vida diária dos japoneses, contudo, não se pode observar uma tal separação (...) numa sala de estar japonesa, é bastante conveniente ter quartos distintamente separados, mas muito raramente se fecha um quarto à chave.”⁵⁷

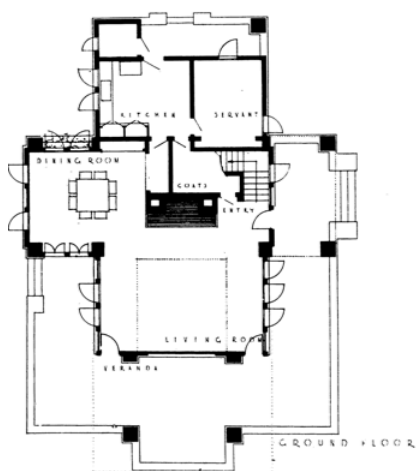


Fig. 1. Frank Lloyd Wright, Charles S. Ross house, Delavan Lake, WI, 1902, plan (Hitchcock, *In the Nature of Materials*).



Fig. 2. Bruce Price, William Kent house, Tuxedo Park, NY, 1885, plan (Sheldon, *Artistic Country-Seats*, 1886-1887).

Figura 16: Allen Brooks -*Destruction of the Box*, 1979

Além desta questão do espaço interior, era também característica da casa tradicional japonesa, a relação que este tinha com o exterior e com os tradicionais jardins; relação essa que era conseguida através de uma abertura de vãos (normalmente de dimensão considerável) para o exterior das habitações. A harmonia em torno da casa japonesa não se esgotava no espaço do interior

⁵⁶ Taniguchi, Yoshio, *A casa japonesa e a sua racionalidade e sentimentos poéticos*, in Binário, n.º43, Abril 1962, p.288

⁵⁷ *Ibidem*, p. 289

doméstico, a natureza tinha uma dimensão muito importante na vida e no quotidiano dos japoneses e, por essa razão, que desde muito cedo se foram criando relações entre os edifícios e os parques ou jardins, que nas várias cidades Japão constituem uma presença assídua. A inexistência de paredes rígidas que impedissem uma relação com o exterior, ajudou esta mesma relação e a presença dos alpendres estreitos - *engawa* - era um ponto de charneira entre o interior e o exterior. Estes alpendres acabavam por se tornar um prolongamento dos próprios espaços, sendo a “parte exterior” dos mesmo ou o pequeno “espaço interior” do jardim. O terceiro ponto de interesse e que entrou também na reflexão de Wright sobre o espaço doméstico, era a regra e metodologia utilizada para a concepção dos espaços e, consequentemente, na elaboração das questões formais e estruturais. O *Tatami*, esteiras feitas a partir de rama de arroz, era utilizado para o revestimento dos pavimentos das habitações japonesas mas não só, a sua utilização não se esgota apenas nas questões constitutivas ou ornamentais de uma casa, mas tinham também uma reflexão quase matemática por trás. O cálculo dos dimensionamentos de uma habitação era feitos através do número de *tatamis* que se iriam utilizar, tendo como medida principal o distanciamento entre pilares o que de certa forma reduzia as questões construtivas mais minuciosas a problemas insignificantes durante o processo de projecto.

Todo este processo tornava a planta da casa japonesa numa reflexão “(...) *sistemática e havia um sistema racional para permitir a produção em massa dos materiais de construção e acessórios, desde o século XV. (...) Se pensarmos no facto da necessidade de construção em série de casa de habitação na Europa só ter sido defendido depois da primeira Guerra Mundial no século XX, o sistema japonês baseado em tatami é algo que enche de admiração.*”⁵⁸ A reflexão feita por Wright acerca deste método passa a estar presente em grande parte dos seus projectos para habitações, a partir dos anos 20 e que é depois analisada por diversos arquitectos e pensadores de Arquitectura modernos. Allen Brooks (1925-2010), em 1979, cria um pequeno artigo intitulado *Frank Lloyd Wright and the Destruction of the box*, no qual analisa um conjunto de pontos relativos à abordagem do arquitecto americano ao espaço e à construção de uma linguagem racional/ orgânica em torno da habitação. Brooks estuda, através de diversos projectos de habitação construídos por Wright, a forma como eram concebidos os espaços domésticos a partir de uma clara dispersão dos elementos estruturais e de uma libertação de paredes e cantos que poderiam impedir uma visão ampla da casa e uma sucessão harmoniosa de divisões de uma casa. Segundo A. Brooks, Wright tinha conseguido desmistificar uma série de temas em torno do espaços e conseguiu confrontá-los de uma forma muito racional: “*For him the process of its reorganization was no fanciful or playful matter, but an arduous intellectual feat.*”⁵⁹

⁵⁸ Taut, Bruno, *Fundamentals of Japanese architecture*, Kokusai Bunka Shinkokai, Tokyo, Japan, 1936, p.22

⁵⁹ Brooks, H. Allen, *Frank Lloyd Wright and the Destruction of the box*, in *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 38, n.º 1, March 1979, p.14

A compreensão espacial de Wright, dentro dos temas da habitação, constituiu um dos seus grandes contributos dados à Arquitectura moderna e um ponto importante para o seu destaque enquanto nome maior da modernidade mundial enquanto arquitecto, na sua multidisciplinariedade de recursos. Para Bruno Taut, F.L. Wright: “(...) *defined, rather than enclosed, the functions that the rooms had served. And in accordance with his profound understanding of the Human psyche, he created a physically smaller, yet psychologically more healthy, environment in which to live. This is the measure of his genius, and toward this end the destruction of the box was the first essential step.*”⁶⁰

Apesar da troca enriquecedora de influências entre a expressão de vanguarda e a tradição oriental, percebeu-se claramente que existia uma barreira em certos momentos, especialmente por parte da arquitectura japonesa, uma vez que a importação de modelos modernos europeu poderia tornar-se num grave problema de identidade e não faria sentido assumir uma renovação, quando até a própria expressão “arquitectura” tinha designações e fundamentos diferentes na cultura japonesa.

O projecto do Imperial Hotel de Wright iniciado em 1918, acabou por ser um marco na difusão da expressão moderna, enquanto forma e objecto, em pleno centro da cidade de Tóquio e que viria a servir de momento de viragem na ruptura (ainda que parcial) com algumas tradições e pensamentos que muitos críticos defendiam ser essencial à identidade da cultura. O nome de Bruno Taut (1880-1938) estava intrinsecamente associado a toda esta reflexão, que não era nova na Europa, entre a tradição e modernidade ao invés de tradição ou modernidade.

Taut, entre as década de 1920 e 1930, debateu-se com inúmeras situações e estudos sobre a arquitectura tradicional japonesa e de que forma esta poderia ser re-interpretada através de ecos do Movimento Moderno que provinham da Europa e da América. Segundo Benevolo, Bruno Taut, insistia numa “(...) *distinção que era fundamental para o desenvolvimento da cultura arquitectónica japonesa; uma verdadeira continuidade com o passado pode não ser estabelecida através de imagens ligadas às situações contingentes, mas através dos métodos, generalizáveis por meio da reflexão crítica.*”⁶¹

A importância do Japão numa revisão do Movimento Moderno é inquestionável, pois estávamos e ainda estamos, perante uma cultura muito vincada e com uma valorização da tradição enorme, como em grande parte dos países do oriente e a ruptura com esses mesmo costumes foi uma batalha muito complicada. A modernidade tinha muitos ideais e visões que poderiam ser assimiladas nos diferentes países de formas muito distintas sem nunca perder a sua verdadeira essência, até porque o termo “modernidade” em Arquitectura está necessariamente ligado a uma sociedade, também ela moderna.

⁶⁰ *Ibidem*, p.14

⁶¹ Benévol, Leonardo, “História da Arquitectura Moderna”, vol. II, 2.ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1989, p.732

Bruno Taut, no contexto japonês, como tantos outros pensadores e críticos de Arquitectura acreditava que era possível uma conciliação integral entre o antigo e o moderno, não sendo necessário um em detrimento do outro como se chegou a defender por diversas vezes, durante o percurso da arquitectura moderna. Taut achava que os jovens arquitectos japoneses, os que começaram a trabalhar nos finais da década de 40, já depois da Segunda Grande Guerra, tinham consigo uma capacidade única de interiorização dos costumes a tal ponto que tiveram a noção de que era necessário, num primeiro instante, a preservação de certos costumes e tradições, mas que era necessário adaptá-los a uma realidade moderna, uma vez que tanto a cidade como a sociedade tinham progredido e certas limitações técnicas já se encontravam no caminho da Arquitectura.

Nas palavras de Bruno Taut: “(...) *eles aceitaram os riscos de uma ruptura social parcial, deslocando a tónica, com decisão, das formas para os conteúdos, e trazendo novamente para o primeiro plano, com um entusiasmo que entre nós parece estar adormecido, as ocasiões de renovação da civilização presentes no movimento moderno.*”⁶²

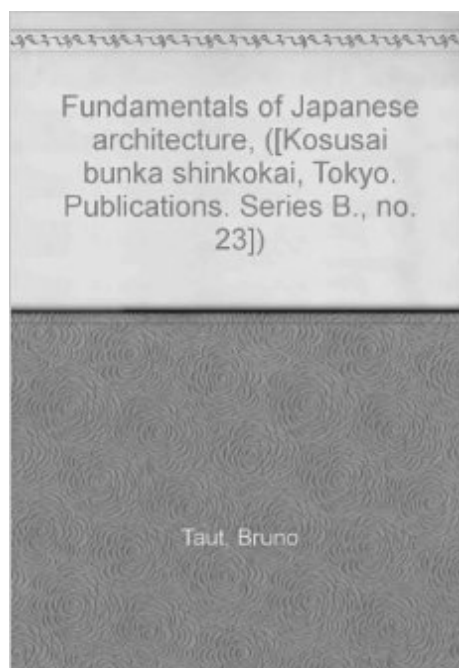


Figura 17: Bruno Taut- *Fundamental of Japanese Architecture*, 1936

⁶² Taut, Bruno, “Fundamentals of Japanese Architecture”, Trad. br., cit., Kokusai Bunka Shinkokai, Japão, 1ªed., 1936, p.28

6 A QUEDA DOS CIAM, O TEAM X E A CRÍTICA NO CONTEXTO DE PÓS-MODERNIDADE

6.1 Enquadramento histórico

O CIAM foi ao longo de quase três décadas um dos principais, senão mesmo o principal, motor de divulgação da linguagem do Movimento Moderno; através de diversas conferências, exposições e publicações demonstrava todas as suas preocupações com os vários temas que se confrontavam com a Arquitectura durante todo este tempo. Os tempos de grande prospecção dos congressos, durante os quais deram um enorme contributo na teorização e intelectualização da arquitectura moderna foram durante 1928 e 1930, segundo Benevolo. Durante todos estes anos com a realização de diversos congressos, vários nomes foram associados, representando um conjunto de fases diferentes do próprio movimento.

Durante a década de Trinta e Quarenta, a expressão das premissas do CIAM e de todos os temas debatidos eram postos à prova e aplicadas em diversas situações em todo o mundo, o que representaria assim uma fase de análise mais detalhada na realidade de projecto. Kenneth Frampton, nos seus estudos críticos e de revisão da modernidade inserida na sua obra *História Crítica da Arquitectura Moderna*⁶³ (1981), assumiu a existência clara de três etapas desde a criação até ao fim dos CIAM. Com o apoio desta visão de Frampton, percebemos que as três etapas estão ligadas às diferentes gerações que estiveram presentes nos congressos e aos temas abordados durante os quase trinta anos.

A primeira etapa, estaria ligada a um início radical, na qual se assumiam todas as premissas e ideias do movimento de uma forma clara, sem criando uma espécie de verdade absoluta em torno destas ideias e defender que a sociedade e a cultura arquitectónica, nos finais da década de 20, tinham a necessidade de uma ruptura total com o passado; ruptura esta que vinha ao encontro daquilo que era defendido anteriormente pelas escolas alemã e holandesa. A segunda etapa representou a ascensão de Le Corbusier como porta-voz da expressão moderna, marcada no congresso de 41, pela criação de um dos mais importantes documentos da arquitectura moderna - a *Carta de Atenas* - na qual estava descrito o modelo ideal de uma “cidade funcional”. A partir deste conceito de cidade, o objectivo do CIAM e da própria comunidade internacional foi criar uma uniformização das ideias e da concepção das cidades modernas, dividindo em 4 pontos principais: o trabalho, o lazer, a circulação e a residência.

Estes quatro pontos foram fundamentais para a afirmação da “nova cidade” e surgiam no momento certo para uma aplicação real de projecto, uma vez que quatro anos depois, com o fim da Guerra e depois de tanta destruição material e cidades inteiras completamente devastadas, poderiam ser erguidos novos conjuntos urbanos baseados nas premissas “corbusianas”; o maior exemplo de um

⁶³ Frampton, Kenneth, *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*, trad. castelhana, 1ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1981, p.284

plano baseado neste novo ideal foi o Plano de Buenos Aires que se baseou numa interpretação latino-americana da Carta.

6.2 O décimo congresso dos CIAM: o afastamento de uma geração

O aparecimento de uma nova geração ao fim de tantos anos de CIAM era inevitável, mas a verdade é que estes novos arquitectos surgiram com algumas ideias já desenvolvidas e que de certa forma seriam uma evolução das premissas iniciais presentes nos primeiros congressos. Entre os dois últimos congressos, o nono e o décimo, surgiu um grupo de jovens arquitectos que acabou mesmo por dirigir os acontecimentos - Alison Smithson (1928-1993), Peter Smithson (1923-2003), Aldo Van Eyck (1918-1999), Jaap Bakema (1914-1981), Georges Candilis (1913-1995) - e que questionou diversos pontos relativos à Carta de Atenas. O distanciamento que estes jovens tiveram do processo inicial do movimento fez com que se pudessem colocar numa posição de questionamento de alguns pontos defendidos pelo congresso, nomeadamente os que estavam definidos na Carta de Atenas. A posição tomada por este grupo de jovens (aos quais se juntaram mais alguns elementos) estava bem definida e estava tentada a trazer alternativas às abstracções criadas através dos quatro pontos principais defendidos pelo CIAM.

O grupo empenhou-se em estudar e analisar os princípios base para o crescimento de um aglomerado urbano e quais seriam os pilares que sustentariam a ideia de cidade, o habitat e a célula familiar eram o foco principal das atenções, porque estes poderiam tornar-se no verdadeiro coração da cidade; este novo conceito de “coração da cidade” confronta o significado inicial defendido no congresso de 51, na Grã-Bretanha, que o CIAM defendia ser o equilíbrio entre o centro cívico moderno e o centro histórico e que todo o funcionamento circulava à volta destes dois pontos.

A partir do X CIAM, e com Le Corbusier, Van Eesteren, Sert, Roth, Mayekawa, Gropius e Giedion fora das contas, torna-se clara a aceitação por parte desta geração mais velha de que uma nova geração surgiria - “(...) a batalha pela unidade agora está quase totalmente perdida”, confessou Gropius em 1969; geração essa que após este último congresso forma o Team 10, que vem com uma mudança...mudança que, segundo Josep M. Montaner, na sua obra *Depois do Movimento Moderno* (1995), “(...) já não se tratava de manter as velhas pretensões de mudar radicalmente o modo de vida das pessoas, o modelo de produção ou a estrutura da propriedade do solo; tratava-se de propor uma utopia possível, aceitando os gostos e necessidades das pessoas.”⁶⁴.

⁶⁴ Montaner, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno : arquitectura da segunda metade do século XX.*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p. 30

6.3 Os quatro pontos da Carta de Atenas de Le Corbusier

A entrada no sexto decénio acaba por marca o início de uma renovação dos ideais do CIAM, expressos na vontade do Team X, apontando a humanização da Arquitectura como objectivo principal da arquitectura tradicional moderna e não algo fantasioso e que não estivesse apenas preocupado com a divulgação de uma linguagem. Este novo grupo mantinha a vontade de criar uma reflexão conjunta em torno das questões da arquitectura moderna, procurando aceder à sociedade através das publicações e eram elas a *Forum* (holanda) e a *Architectural Design* (Inglaterra).

Divulgar os estudos e ideias de um determinado movimento ou grupo através de publicações periódicos tornou-se uma ideia já desgastada, mas o Team X procurou sempre que as suas ideias de mantivessem em constante mutação e alteração de acordo com os casos concretos de casa desafio ou projecto. Exista uma vontade em não “(...) *cristalizar as suas pesquisas num manifesto ou numa carta, tendo sempre aceite o desafio permanente de realidade em movimento, assim demonstrando que as tradicionais formas de debate cultural se encontram destituídas de utilidade no mundo contemporâneo.*”⁶⁵

A crítica feita à Carta de Atenas, levou a que se introduzem novos temas e caminhos de pesquisa, numa atitude claramente experimental e empírica que se fundamenta na consideração de que todos os momentos que o ser humano atravessa durante a sua história são passageiros e portanto não se pode condenar a sua existência a algo permanente e que o prenderá na sua constante busca do progresso. Numa atitude antidogmática, como defendia o próprio Team X, pretendia não impor qualquer tipo de regra ou atitude pragmática, deixando que a diversidade de opiniões e de pensamento tomassem conta do processo de projecto, sabendo que por trás de tudo isso estaria uma base sólida, defendida e exposta no único manifesto do grupo - Manifesto de Doorn (1954)⁶⁶.

O manifesto não se tornou numa doutrina absoluta, como era vontade do grupo, mas ajudou essencialmente a que existisse uma vontade de “(...) *compreender o padrão das associações humanas através do estudo e consideração de cada comunidade no seu ambiente e contexto particular*”⁶⁷; esta ideia base fez todo o sentido em ser divulgada uma vez que estávamos perante um grupo muito diversificado de arquitectos que, apesar de trabalhar em prole de uma ideia global, se deparavam com realidades distintas nos seus diferentes locais de projecto. Apesar de serem arquitectos pertencentes à terceira geração e da sua ligação com a expressão moderna original do movimento, existiu sempre uma ligação com as correntes originais dos seus países e o facto de estarem atento a uma realidade daquela que se discutia nos congressos do Team X fez com que se comesçassem a tomar posições distintas.

⁶⁵ Benévolo, Leonardo, *O último capítulo da Arquitectura moderna*, Lisboa : Edições 70, 1985, p.17

⁶⁶ Manifesto publicado durante a reunião de Doorn, preparatória para o congresso de Dubrovnik, de 1956

⁶⁷ Cit. do “Manifesto de Doorn”, in *Team 10 primer*, 1954, p.45

Os Smithson foram os primeiros a criar uma diferente reflexão, colocando vários temas em discussão com outros membros do Team X, uma vez que os contextos nacionais de cada um deles era diferente e a revisão do Movimento Moderno era necessária, nessa relação com os diferentes contextos. A essência deste grupo estava na liberalização de pensamentos e de opiniões sobre as ideias de uma arquitectura contemporânea, mas isso também fez que se criassem diferentes posições e aos poucos assistiu-se a uma divisão; por um lado tínhamos os Smithson, com uma posição que afirmava: “Ajudar a sociedade e conseguir seus objectivos, fazer a vida em comunidade o mais rica possível, aspirar à presente utopia” e por outro tínhamos Aldo van Eyck que defendia a tradição e a aproximação às questões antropológicas primitivas, para perceber a essência e características de uma sociedade.

*“De qualquer maneira, por trás desta diversidade de visões existe um laço comum entre todos os arquitectos, que se expressa em sua visão da cidade - tentando recuperar a vida urbana -, da tradição- contemplando-a com respeito, mas com distância, sem nunca fazer citações literais mas sim através da interpretação-, da arquitectura -sobre a que se propõe essencialmente uma revisão formal- e do papel social do arquitecto.”*⁶⁸

Esta afirmação de Josep M. Montaner, demonstra que mesmo com o aparecimento de duas novas correntes dentro do Team X, como foi o *New Brutalism* e o *Structuralism*, existia um objectivo comum e uma visão comum dos problemas e da existência humana dentro de uma realidade arquitectónica e que essa existência humana trazia para o domínio da cidade uma série de procurações e elementos reais e não utópicos.

6.5 Casal Smithson e o *New Brutalism* britânico

O *New Brutalism*, movimento encabeçado pelo casal Smithson, surge num contexto de reflexão e de constante pesquisa tecnológica em Inglaterra, uns anos depois do segundo pós-guerra. Este desejo de progresso britânico, impulsionado pela recuperação acelerada da indústria criou, à volta da Arquitectura, uma relação entre aquilo que era a exploração tecnológica e as necessidades de uma sociedade também ela progressista ainda em estado débil devido às repercussões da II Guerra Mundial. Terminada em 1954, a escola de Hunstanton, encarnou aqueles que viriam a ser as principais ideias do Novo Brutalismo em termos projectuais; os Smithson conseguiram, através deste projecto demonstrar a o verdadeiro significado deste novo movimento, associando-se à capacidade de resposta da indústria na concepção de grandes peças estruturais, numa arquitectura crua e ao mesmo tempo verdadeira em termos materiais. Este projecto tornou-se o primeiro de muitos que,

⁶⁸ Montaner, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno : arquitectura da segunda metade do século XX.*, - Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p. 34

durante a década de Cinquenta desenvolveram as características de uma Arquitectura neobrutalista, que em grande parte se fixou na Grã-Brethenha; “(...)a estrutura do edifício aparente, a valorização dos materiais pelas suas qualidades inerentes e expressão de cada um dos elementos técnicos”⁶⁹ acaba por ser a síntese da verdadeira identidade dos objectos Neo-Brutalistas. Reyner Banham (1922-1988) avalia as qualidades do projecto segundo três pontos, que para ele constituíam a correcta aplicação, em projecto, dos princípios brutalistas: “*The qualities of that objecta may be summarized as follows: 1. Formal legibility of plan; 2. clear exhibition of structure; and 3. valuation of materials for their inherent qualities ‘as found’.*”⁷⁰

A completa negação dos atributos estéticos em Arquitectura era uma das premissas deste brutalismo, valorizando a verdadeira identidade dos materiais - na maioria dos casos o betão bruto - criando uma relação harmoniosa e verdadeira entre a estrutura e a ornamentação, em que ambas era o mesmo e não elementos distintos (criando uma lógica construtiva/ constitutiva).

R. Banham foi o principal rosto, inserido no campo teórico, da divulgação do *New Brutalism*, defendia que alguns anos antes existiram os primeiros indícios de uma arquitectura brutalista que ignorava por completo quaisquer pretensões estéticas e que isso estava bastante presente em alguns projectos de Le Corbusier, nomeadamente em projectos como a *Unités d’Habitation* (1952), o Convento de *La Tourette* (1959). Corbusier escreveu anos antes, na sua *Vers une architecture*: “L’archtitecture, c’est avec dês matieres bruta, établir dês rapports émouvants.” aquele que viria a ser um dos objectivos do Novo Brutalismo, a criação de objectos que mostrassem o verdadeiro peso dos materiais e das novas técnicas de construção. Recorde-se que Alison Smithson em 1953, aquando da realização do projecto para uma pequena casa em Soho (Londres) etiquetada de “The warehouse aesthetic” e que constituía um grande exemplo do Novo Brutalismo no seu estado natural, afirmava: “*Is our intention in this building to have the structure exposed entirely, without interior finishes wherever practible. The contractor should aim at a high standard of basic construction, as in a small warehouse*”⁷¹.

A vertente funcionalista do Novo Brutalismo, várias vezes invocada pelo casal Smithson, constitui um retorno a alguns dos ideais do passado, especialmente abordados por Alberti (1404-1472) e contra argumentados por Palladio (1508-1580); os Smithson posicionavam-se de uma forma crítica aos palladianos, afirmavam que a simetria e a proporção das formas não poderia ser a principal premissa de projecto nem umas das mais importantes características de um objecto de arquitectura. A escola de Hunstanton representa, fisicamente, essa mesma crítica e ir ao encontro do que Banham afirmava ser a “Form-giving obligation” que tinha sido esquecida durante grande parte

⁶⁹ Banham, Reyner, *The New Brutalism*, in *The Architectural Review*, Dezembro 1955, p.29

⁷⁰ Banham, Reyner, *The new brutalism*, in *A Critic Writes: essays by Reyner Banham*, University of California Press, 1996, p.11

⁷¹ Memória descritiva do projecto presente na *Parallel of life and art Exhibition*, de 1954

do percurso do Movimento Moderno e que marcava, na segunda metade da década de 50, um marco forte dos projectos de arquitectura em Inglaterra. O Novo Brutalismo afastava-se daquelas que eram as premissas, por exemplo, da Bauhaus em que a estética e a concepção do desenho se destacavam do puro funcionalismo e por isso, como afirmava R. Banham, a arquitectura moderna, especialmente durante do neoplasticismo holandês, afastava-se da sua responsabilidade ao não se encarregar das questões funcionais do dia-a-dia do ser humano.

O *Novo Brutalismo* enraizado pelo casal Smithson não foi apenas o seu contributo para a arquitectura britânica e moderna internacional, os arquitectos ingleses criaram uma série de reflexões teóricas em torno da habitação colectiva e da forma com esta se inseria na cidade e criava predisposições de vivência em comunidade. Na sua obra *Urban Structuring* (1967), aprofundaram um conjunto de temas que trariam uma nova visão de urbanidade, muito assente nas questões antropológicas e sociais que, na sua óptica, deveriam estar presentes em qualquer intervenção à escala urbana.

A concepção de uma unidade habitacional colectiva, para os Smithson, devia seguir diversos passos e resolver diversos problemas como a criação de espaços públicos de lazer, circulações que permitam uma certa sociabilidade, tudo através de técnicas de desenho de projecto assentes na modernidade. Um erro será pensar que este casal de arquitectos estaria a afastar-se de todas questões de projecto do Movimento Moderno, muito pelo contrário, Alice e Peter Smithson defendiam as diversas ideias do movimento.

O seu posicionamento face aos temas do Movimento Moderno estava claramente presente numa das suas últimas obras em conjunto - *The Heroic Period of Modern Architecture* (1965) - na qual estavam presentes diversas imagens e projectos realizados entre 1915 e 1929, contando até com a presença de uma série de manifestos da De Stijl, do purismo de Corbusier, Mies e até da própria Bauhaus que era fortemente criticada durante o seu percurso. A compreensão do Brutalismo revela-se importante, situada num contexto de pós-modernidade, de que a Arquitectura deveria ser feita e pensada para uma fácil compreensão por parte das pessoas e, para isso, defendia-se uma sinceridade e uma verdade na Arquitectura; essa verdade presente nas obras Brutalistas reflectia-se não só através do processo conceptual por trás, mas sim pelo próprio uso dos materiais (os materiais crus à vista) não criando uma distinção entre construção e constituição, em que ambas faziam parte de uma só unidade: a verdadeira e real Arquitectura.

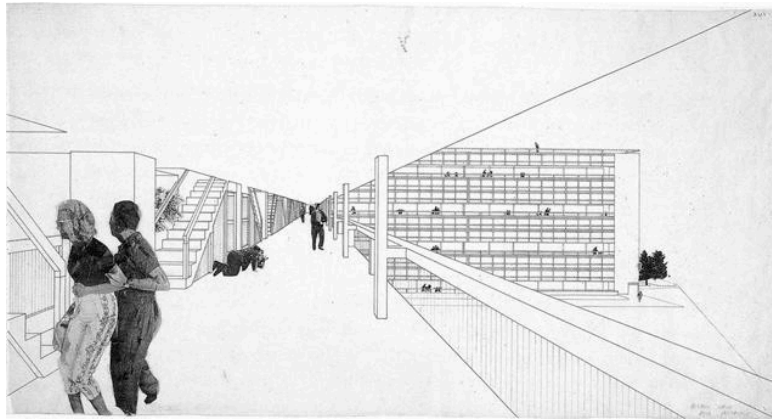


Figura 18: Alison e Peter Smithson - Street-in-the-Air, 1952



Figura 19: Vladimir Bodiansky- Projecto de habitação, Argélia, 1953

7
A TÍMIDA MODERNIDADE EM PORTUGAL
(1920-1960)

7.1 Os primeiros indícios de uma ruptura: a geração modernista

A abordagem do movimento moderno em Portugal, surge com alguns anos de atraso e com uma expressão muito tímida em relação àquilo que se sentia no panorama Europeu e de fora do velho continente como o Brasil e o Japão. As primeiras abordagens aos temas do “moderno”, neste caso do movimento moderno, foram muito tímidas e das quais se podem destacar poucos projectos no virar do século em Portugal, podendo afirmar-se que existia apenas uma primeira geração de arquitectos modernistas.

Estas primeiras experiências sentiram-se em meados/ finais da década de vinte, com a concepção de alguns objectos racionalistas, mais denominados por “caixotes brutos e crus”. Objectos estes que estavam ainda fortemente ligados à cultura Arquitectónica de então e ainda eram fruto de ensino muito voltado para a *beaux-arts*⁷² que ainda não desaparecera do ensino de Arquitectura em Portugal.

Arquitectos como Porfírio Pardal Monteiro (1890-1950) , Rogério de Azevedo (1898-1983), Carlos Ramos (1897-1969) e até Cotinelli Telmo (1897-1948), tornaram-se os percursores de uma geração modernista em Portugal, ainda com uma formação muito voltada para as Belas-artes, mas com alguns projectos realizados antes da implantação do ideário do Estado Novo, em 1935.

Até então este primeiro movimento moderno/ vanguarda em Portugal era, para além de um conjunto muito curto de percursores, um conjunto de experiências, especialmente materiais e técnicas. O arquitecto Cotinelli Telmo, com a sua visão vanguardista em relação aos temas da arquitectura racional moderna, elabora um pequeno estudo sobre as questões materiais no qual, não só explora o universo de novas possibilidades que surgem durante a primeira metade do século, como introduz temas também eles conscientes de que deve existir uma ruptura com o passado e deixar para trás os estilos e as raízes históricas.

Cotinelli Telmo, afirmava que era necessária a existência de um vazio e uma distância com as obras e metodologias aplicadas na arquitectura anteriormente; não se podia continuar com a estilização da arquitectura e querer imitar estilos presentes em século passados, mas sim criar algo novo, algo que suplante as necessidades de um mundo moderno ao serviço de uma sociedade também ela moderna.

Este núcleo duro que constituía a primeira geração de arquitectos modernistas em Portugal conseguiu manter uma linguagem modernistas com projectos em que a expressão moderna não estava de todo assimilada e isso manteve-se até à implantação do regime nos meados da década

⁷² Beaux-Arts: estilo arquitectónico que surgiu na Escola de Belas Artes de Paris no final do século XIX, que invocava diversos estilos clássicos como o grego ou o romano e que durou até à segunda década do século XX.

de Trinta. Este regime traz consigo fortes mudanças na sociedade e na política nacional, mas também em domínios como a cultura e as artes. A cultura, bem como as artes constituíam uma arma perigosa nas mãos da sociedade, uma vez que as visões progressistas inspiradas nos ecos vindos do estrangeiro poderiam trazer uma forte contestação e oposição ao poder.

Era através da cultura que poderiam entrar os ecos dos diversos movimentos e pensamentos que circulavam pela Europa fora. Apesar da entrada de um regime autoritário, não podemos afirmar com certeza que a primeira geração de arquitectos modernistas tenha sofrido, uma repressão e um estrangulamento daquelas que eram as suas ideias para um mundo moderno, numa nova cidade que deveria adaptar-me também ela às novas formas modernas, sendo forçado a criar uma relação harmoniosa com o regime e a cooperar nos diversos projectos patrocinados com dinheiro público. O que realmente aconteceu foi uma fraca assimilação, por culpa da pouca divulgação e abertura para o estrangeiro, de muitos dos ideais de uma Arquitectura moderna que despoletava na maioria dos países europeus.

A política de domínio da Arquitectura por parte do regime tornou-se mais “controladora” no momento em que é chamado o Engenheiro Duarte Pacheco Pereira (1900-1943), a partir do qual se criou uma dura luta entre a classe dos arquitectos e engenheiros em Portugal. A profissão de Engenheiro era claramente reconhecida pelo regime, tendo até uma Ordem dos engenheiros, ao contrário do que acontecia com a classe dos arquitectos. Ao fazer a reforma do cooperativo, o Estado Novo, nunca reconheceu uma Ordem dos arquitectos, acabando por ser criado um sindicato, que se posicionaria à margem de muitas das encomendas públicas nacionais. Duarte Pacheco, apesar de estar fortemente ligado aos Engenheiros e aos projectos realizados pelos mesmos, conseguiu introduzir os arquitectos especialmente nos projectos de maior dimensão, como foi por exemplo a encomenda do projecto da Casa da Moeda, de Jorge Segurado realizado em 1936.

O novo papel dado pelo Engenheiro do Regime era apenas uma medida de segurança e de uma forma indirecta manter os arquitectos juntos dos “olhos do poder” encabeçados por Duarte Pacheco, mas ao mesmo tempo que acontecia este reconhecimento da classe, existia um distanciamento dos arquitectos dos cargos de maior importância e isso estava reflectido num caso real como eram os vencimentos (que eram mais baixos do que os dos Engenheiros). Com a centralidade do poder focada na capital portuguesa, através de diversas encomendas públicas, o Porto gozava desse mesmo afastamento dos encargos do Regime e focava-se numa arquitectura feita por encomenda de privados dando assim uma “liberdade” diferente na abordagem a certos temas da Arquitectura moderna. Foi nos meados dos anos trinta que o arquitecto Cassiano Branco (1897-1970) se assumia como rosto principal da irreverência e criatividade, ainda que muito distante da expressão moderna, integrando assim algumas das ideias da Vanguarda que circulavam pela Europa há alguns anos, mas que só a partir dos anos quarenta começam a notar-se em Portugal.

As visões “vanguardistas” ou se quisermos, *neo-nacionalistas*, de alguns arquitectos não eram postas em causa, mas muitas vezes eram substituídas, muito por força de encomendas impostas pelo Estado Novo, por projectos que viriam a afirmar claramente a força do poder, numa invocação da monumentalidade neoclássica, como podemos observar por exemplo no projecto para o quarteirão da Praça do Areeiro em 1938.



Figura 20: Jorge Segurado- Casa da Moeda, Lisboa, 1936

7.2 A Arquitectura do Regime e a desaceleração do progresso

Os projectos, nesta década de Trinta, tornavam-se instrumentos de demonstração e exaltação do poder perante a sociedade e não havia melhor forma de o fazer do que dar a esses mesmo projectos um carácter funcional e utilitário; As encomendas de projectos de carácter utilitário e uso público, constituíam uma oportunidade de mostrar, através da linguagem arquitectónica com projectos monumentais, um certo poder e afirmação do Regimes perante a população, sempre com a noção de que eram feitos esses edifícios para o povo e para seu usufruto. A questão em torno dos projectos de usufruto público, não se esgotava na contrição de grandes equipamentos, mas também em projectos de maior escala para a habitação, como foram os casos dos bairros económicos e, na educação, as escolas dos centenários.

Algumas encomendas aproximam-se, em muito, daquilo que eram os projectos feitos pelos principais regimes fascistas e autoritários na Europa, “(...)fazendo lembrar os caixotes de Moscovo que se erguem em Lisboa, monumentos de Munique, coisas de toda a parte menos de Portugal”.⁷³ Este ponto de vista expresso é resultado das influências que o regime de Salazar trazia para a capital e exemplo de isso mesmo é o projecto para a criação da nova Praça do Areeiro, em 1938. A nova praça que se

⁷³ Arquitectura Portuguesa, n.º38, Maio de 1938, p.9

erguia em pleno centro de Lisboa embebia muito aquele que era o estilo clássico e imponente, do século XIX, criando um conjunto de edifícios extremamente racionais e crus mas que, ao contrário do que se fazia nesse tempo, era construído em betão armado contrariando e ridicularizando aquele que era o conceito inicial do projecto - “*O plano do Areeiro apontara inequivocamente o início de um vocabulário que adoptaria ao menos em fachada e na hierarquia acentuada dos volumes, dos remates, dos eixos, elementos de carácter pretensamente nacional. Parecem esquecidas as experiências de Paulino Montez e do seu bairro Salazar; de Adelino Nunes e das suas Estações de Correio Modernistas; também de Cristino da Silva e do seu Liceu de Beja (...)*”⁷⁴ Paulino Montez, não teve um papel tão importante num “novo desenho urbano” em Lisboa, como alguns pensadores defendem, até porque as questões do urbanismo só se colocam a partir do momento em existiu, em território nacional, arquitectos formados nas escolas de urbanismo estrangeiras, como foi o caso de Faria da Costa (1906-1971). Contrariando ainda esta afirmação de Fernandez, as primeiras abordagens “mais urbanistas”, se assim o podemos dizer, estão ligadas aos planos para as Avenidas Novas (ainda no início do século) ou aos Bairros da Encarnação e Madredeus projectados em 38.

7.3 O “Português Suave” e a interpretação neo-nacionalista

Keil do Amaral (1910-1975), em 1942, publica uma série de estudos que introduzem uma certa moderação no debate entre a aposta já ultrapassada numa modernidade, ou uma ruptura completa com todas essas premissas passando a assumir-se uma linguagem moderna clara e racional. Keil do Amaral lançou uma das suas obras mais populares e talvez uma das obras mais importantes do século XX em Portugal. *A Arquitectura e a Vida* (1942, Cosmos) na qual estavam presentes uma série de artigos importantes que abordavam muitos temas e questões relacionadas com a internacionalização da Arquitectura e de que forma poderíamos importar algumas das ideias do Movimento Moderno europeu, bem como a resolução dos problemas durante a assimilação destas mesmas premissas internacionais; de que forma se poderia projectar de uma forma coerente com o sítio e com algumas raízes tradicionais, sem nunca fugir a algo novo e moderno, como resposta a um mundo em mudança e a uma sociedade que estava, também ela no sentido de progresso.

Keil do Amaral sentia que poderia existir aceitar as vontades progressistas que tanto se tentavam implementar em Portugal por um grupo de Arquitectos modernos, mas ao mesmo tempo conciliar com as vontades tradicionais e regionais que tinham um peso muito grande na cultura portuguesa. Como escreve Ana Tostões: “*Quando em plena ditadura salazarista a arquitetura portuguesa se divide entre os mentores do regime e o desejo de um funcionalismo de carácter internacional, (Keil do Amaral destaca-se) como a figura que com mais energia e lucidez defende as bases para a construção de uma perspectiva de trabalho diferente, teoricamente racional e formalmente ligada às*

⁷⁴ Fernandez, Sérgio, *Percursos- Arquitectura Portuguesa*, Edições da FAUP, 2.ª edição, 1982, p.22.

*identidades locais, apelando a uma linguagem simples e equilibrada, inspirada na continuidade e no sentido integrador que parece constituir uma constante da arquitetura portuguesa*⁷⁵.

A posição de Keil do Amaral é exemplo daquilo a que o próprio designava de terceira posição, que estava muito bem explicada na sua obra publicada, depois de uma viagem a Amesterdão - *A moderna Architectura Holandesa* (1943) - para Keil, o fascínio pela arquitetura holandesa (e por Frank Lloyd Wright) advinha do seu “caráter progressivo”, moderno, a partir do qual se poderia criar um novo pensamento conciliando-o com as tradições. “Este binómio definirá claramente a prática do arquiteto” levando-o, após o regresso a Portugal, a demarcar-se de aspetos da sua obra inicial, da influência de Carlos Ramos e, mais ainda, dos constrangimentos historicistas e regionalistas que caracterizavam a Architectura do Estado Novo.

Keil, afirmava que a terceira via estava preocupada, acima de tudo, com o bem estar e felicidade do homem comum, onde “o racionalismo anda de braço dado com a poesia”⁷⁶.

Como escreveu Keil do Amaral: “(...)tudo...leva a crer que, a nova expressão architectónica, embora com aspectos particulares teria características basilares mundiais...Ultimamente, e a propósito da Architectura contemporânea, de cuja evolução eu já me ocupava directamente...Apontava certa falha de coerência nas minhas ideias e na minha obra; criticava a fundo vários dos meus trabalhos, censurando-me por não poder...libertar-me de certos males da época, entre eles a última moda de regresso a um pitoresco fácil, e a um pretensão regionalizo ainda mais fácil, e falso além disso por não buscar nada mais profundo e sólido que um sabor decorativo regional”⁷⁷. Na obra de Keil do Amaral estavam presentes passagens muito fortes e claramente dirigidas a diversos grupos do mundo artístico, mas também com uma mensagem para a classe política, como por exemplo: “*A internacionalização progressiva das necessidades e das ideias dava aos edifícios características internacionais... E do mesmo modo que a política e os interesses económicos combatiam essa tendência avassaladora, desenhavam-se também reacções architectónicas particularistas, ressuscitadoras de regionalismos de popularismos e de tudo o mais a que se podiam agarrar para se diferenciarem das novas correntes, às quais, no entanto, tinham de fazer, dia a dia, mais amplas concessões*”⁷⁸.



Figura 21: Francisco Keil do Amaral- *A Architectura e a Vida*, 1942

⁷⁵ Tostões, Ana, *A Lisboa de Keil*, CML, Boletim Lisboa Urbanismo, 1999, p.5

⁷⁶ Amaral, Francisco Keil do, *A moderna arquitetura holandesa*, Lisboa, Cadernos da Seara Nova, 1943, p. 49

⁷⁷ Amaral, Francisco Keil do, *Arquitectura e Vida*, Lisboa, Cosmos, 1.ª ed., 1942, p.66

⁷⁸ Ibidem, p.72

Alguns anos antes 1940, Salazar e toda a sua máquina do estado na qual estavam presentes um grupo de arquitectos e engenheiros, e numa manobra clara de propaganda, organizou uma exposição que serviria de exaltação às conquistas e à força daquele que era o império português no mundo, acontecimento que viria a representar o expoente máximo do Regime durante toda a sua existência. Belém foi o palco deste grande acontecimento que, até à Expo de 1998, foi talvez a maior exibição alguma vez feita em solo nacional, e estava presente em diversos pontos, desde os jardins de Belém estendendo-se até ao actual Centro Cultural de Belém e ao Jardim Botânico no qual estava presente a secção colonial.

Para além da mostra dos diversos acontecimentos históricos, do império colonial e outros, estava também exposta a tentativa de criar pavilhões e obras arquitectónicas de enorme força e que demonstrariam o que de mais moderno se fazia na Arquitectura nacional, estando presentes obras de alguns arquitectos como Cotinelli Telmo, Jorge Segurado, Cristino da Silva e Raúl Lino, entre outros; ainda assim, a presença destes arquitectos na construção dos pavilhões reflectia uma clara interpretação de um estilo *neo-nacionalista*, nos quais estavam presentes apenas alguns apontamentos estéticos modernos. Esta posição foi também defendida e revisitada por Pedro Vieira de Almeida, na sua obra recente *A Arquitectura do Estado Novo* (2002): “ *A exposição dos Centenários não era, nem podia ser, a definição de uma espécie de cartilha formal de obediência estilística genérica e quanto a mim as interpretações que a defendem ou sequer defendem a existência de tal cartilha, pecam por falta de perspectiva crítica. Claro que na exposição de 40 estava contida uma certa fixação formal, mas limitada no âmbito e na profundidade. Em definitivo não podemos nela ver a objectivação de uma arquitectura do Estado Novo.*”⁷⁹

Paralelamente a tudo o que se passava em Portugal e especialmente na capital, no início da década de Quarenta, decorria a segunda grande guerra, a economia não estava no pior dos cenários, até porque Salazar tinha conseguido estagnar a inflação e manter uma produção industrial e agrícola coesas para combater a falta de alimentos e bens. Associado a isto estava um apoio, ainda que pequeno, dos Estados Unidos e Inglaterra, por força do interesse estratégico como posicionamento face à guerra. Portugal, ao estar numa situação neutral, apenas com uma pequena aliança com Inglaterra, conseguiu poupar-se a determinadas perdas, como por exemplo as humanas, mas ainda assim nem tudo foi positivo. Em causa estavam as relações internacionais do país, uma vez que o Portugal dependia e muito das importações e por muito que houvesse um esforço da produção interna, existia uma clara debilidade e uma dificuldade em responder às necessidades da população.

⁷⁹ Almeida, Pedro Vieira de, *A Arquitectura do Estado Novo: uma leitura crítica*, Lisboa, Livros Horizonte, 2002, p.100

A sociedade via, no fim da 2ª grande Guerra e consequentemente na queda de certos regimes autoritários, uma oportunidade para trazer certos ideais democráticos para o país, mas que foram rapidamente destruídos pelo regime que emerge depois do Estado Novo. Paralelamente a estes acontecimentos, estava a crise cultural que o país atravessava, procurando a todo o custo e através de um retrocesso e processo de ruralidade, estagnar o progresso artístico e por isso mesmo manter as raízes culturais e históricas. Existia uma vontade clara de progresso, principalmente industrial, que acabaria com as políticas agrícolas obsoletas e tiraram o país de uma situação estática, com uma elite muito condicionada e que estava proibida de ter contactos com o estrangeiro.

A ruralidade, traço de carácter do país, preocupava a classe artística em Portugal, o país era visto como um país pouco ambicioso, pouco voltado para o mundo moderno no qual se dava demasiada importância às raízes culturais e históricas e não se criava uma ruptura com esses mesmo costumes. A Arquitectura nacional encontrava-se numa ambiguidade entre aquilo que é o tradicional e que, de certa forma, lhe conferia uma certa identidade e a introdução de novas formas de projecto, fosse através de novas técnicas e materiais como até mesmo na forma de pensar e ver a Arquitectura moderna. Este acontecimento manteve-se até meados da década de quarenta, na qual passou a existir uma vontade clara em terminar com as interpretações *neo-nacionalistas* de alguns arquitectos e criar uma ruptura clara com essas raízes tradicionais.

A ansiedade que se criava em torno do regresso das ideias progressistas (modernistas) perdidas durante uma década e meia era grande, mas a situação financeira do país não era a melhor e os recursos que eram desviados para a construção eram muito escassos, o que associado a um fraco conhecimento das ideias internacionais, fazia com que se mantivessem projectos muito tradicionais com fracos apontamentos de uma modernidade de ruptura. Estes pequenos entraves nas ambições de uma nova geração que surgia entretanto, levaram a que se tomasse uma consciência social maior, ou seja, estes novos arquitectos viam-se agora na posição de projectar noutro sentido que não apenas para concorrer a edifícios públicos ou encomendas privadas.

Foi a partir da década de 40 que voltaram certos temas preocupados com as questões urbanas (recuperada alguns séculos depois do terramoto de 1755 e do plano das Avenidas Novas no início do século XX) no desenho de novas cidades, um pouco à semelhança daquilo que se fazia noutros países europeus como a Holanda, Inglaterra e até mesmo em Espanha (pós-Franco) e aí surge o nome de Faria da Costa, com o seu papel preponderante no desenho do Bairro de Alvalade e mais tarde nas intervenções das avenidas novas em Lisboa e no Parque Eduardo VII, lideradas por Keil do Amaral.

A “união” que se começava a sentir nos projectos de Arquitectura em Portugal vai levar a que na segunda metade da década de quarenta surjam a ODAM (Organização dos Arquitectos

Modernos) e o ICAT (Iniciativas Culturais Arte e Técnica) e acontecimento de maior destaque desta segunda metade de século, que foi o 1.º Congresso Nacional de Arquitectura em 1948.

7.4 O Congresso Nacional de Arquitectura: o aparecimento de uma geração moderna

Para além deste trabalho em grupo que começava a existir entre os arquitectos, há outro factor que acaba por criar condições para essa mesma junção - o pós-guerra- fez com que surgisse um ideal comum pelo qual se poderia lutar e o culminar desse mesmo ideal resultou na realização do 1º Congresso Nacional de Arquitectura, em 1948 e na renovação do Sindicato Nacional dos Arquitectos. Exitiu, claramente, na primeira metade do século um destaque de dois arquitectos que, através do uso da palavra, com a publicação de diversos textos e artigos, debateram uma série de temas que propunham novas metodologias e pensamentos, sempre em torno do papel do arquitecto.

O Congresso Nacional de Arquitectura de 1948, surge num momento chave no domínio da Arquitectura em Portugal, um momento em que começava uma nova era de “industrialização” dos projectos, ainda que se mantivessem as encomendas públicas, mas sem nunca colocarem o percurso da Arquitectura nacional em causa. O lóbi industrial trazia à tona novos projectos e também novos intervenientes. Os arquitectos tinham agora uma participação forte nas obras mais técnicas que surgiam na segunda metade dos anos Quarenta, papel esse que surgiu também por culpa da morte de Duarte Pacheco em 1943.

Para além da assimilação e renovação do papel do arquitecto no campo da construção em Portugal, o Congresso de 1948 veio também debater outros problemas e temas que estavam há muito por resolver especialmente com o Regime. O congresso abriu portas para um novo debate e batalha entre a Arquitectura e o regime, especialmente na luta por um lugar de destaque nos projectos realizados em Portugal, coisa que não acontecia sob “as políticas” de Duarte Pacheco. Este grande acontecimento, que tinha como principal rosto Keil do Amaral, para além de reunir os membros do ICAT (Lisboa) e ODAM (Porto) num debate sobre problemáticas reais do país, fez com que surgissem novos nomes no panorama da Arquitectura em Portugal. Estes nomes viriam a contribuir a nova geração (na realidade a 2ª geração) de Arquitectos modernos em Portugal e que consigo traziam influências dos ateliers dos arquitectos da primeira geração, e com menos influências do ensino Belas-Artes a que a geração modernista tinha tido acesso no início de século.

O Congresso de 48 não reunia total consenso dentro dos diferentes grupos de arquitectos, alguns deles mais marginalizados, não conseguindo assim unir toda a classe, muito por culpa da entidade que estava por trás deste evento. O ministério das obras públicas, liderado pelo engenheiro José Frederico Ulrich, estava na organização deste congresso e, associado a ele, estava também uma

exposição na qual estavam reunidas todas as obras de Arquitectura realizadas desde os anos 30 até meados da década de 4. Esta exibição mostrava claramente o fim de um período da arquitectura nacional ao mesmo tempo que dava o mote para as novas expressões da linguagem moderna que seriam trazidas pela nova geração que se adivinhava em Portugal.

Este patrocínio do Governo, relacionado com a promoção das profissões liberais segundo as premissas do regime, estava também relacionado com uma vontade de mostrar, especialmente no estrangeiro, que Portugal estava num caminho de modernidade e especialmente no domínio da Arquitectura (como se vem a expressar em diversos projectos para exposições internacionais). Para além disto, o governo, estava interessado em recuperar algum do seu poder e força junto da sociedade - *“(...)o regime encontrava-se num necessário momento de consolidação do poder, interessando-lhe apresentar exteriormente uma imagem de eficácia com sinais ponderados de abertura e apoio a um trabalho que pudesse servir de base a uma propaganda de sinal mais tecnocrático, o que terá permitido certamente aos arquitectos a autorização para apresentarem as suas teses sem censura prévia”*⁸⁰ e utilizou uma estratégia de afirmação (ainda que aparente apenas) de uma “nova” arquitectura à sociedade.

Embora existisse uma vontade de demonstrar uma imagem moderna ao exterior, a profissão de arquitecto, para o Regime, nunca foi reconhecida como uma importante, ou seja, não se inseria dentro das três grandes profissões liberais como eram: os Advogados, os Médicos e os Engenheiros, que estavam ligadas às suas respectivas ordens, mesmo depois da reforma à lei corporativa.

Dentro do próprio domínio da Arquitectura, assistiu-se a um conjunto de teses e trabalhos que se tornaram interessantes a ponto de criar uma reflexão mais alargada sobre problemáticas que se viviam em Portugal, mas não só e o exemplo disso mesmo é a reflexão feita em torno da *Carta de Atenas* de Corbusier. Tornava-se pertinente, nesta renovação dos ideias modernos em Portugal, criar uma aproximação à Carta de Atenas e todos os temas relacionados com a cidade e com os problemas de organização urbana que lhe estavam associados.

A “nova geração” que surgia neste mesmo congresso tinha a vontade clara, e afirmou-o diversas vezes, de criar um mundo moderno, projectar com as premissas modernas, não apenas fazer o projectos com técnicas e materiais modernos, mas sim criar planos urbanos de raiz, dar uma nova identidade à habitação; para além disto existia a ideia de criar unidades de bairro e de vivência conjunta como resposta ao novo conceito de vizinhança que o Movimento Moderno já testava, com sucesso, há alguns anos. Estes arquitectos *“(...) reivindicaram o desejo e a capacidade de mudar o mundo, muitas vezes em torno de uma surpreendente candura, traduzindo a crença, que logo de início acompanhou os CIAM (Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna), de que a Arquitectura era*

⁸⁰ Tostões, Ana, “Os verdes anos na Arquitectura portuguesa dos anos 50”, Série 2, Argumentos 14, FAUP publicações, 1997, p.34

*um condensador social, no desejo de tirar conclusões imediatas das obras de Corbusier, para levar à compreensão da “única Architectura que pode servir as necessidades actuais”.*⁸¹

As discussões e teses apresentadas no 1º Congresso de Architectura Nacional debateram-se sobre vários temas, mas houve dois de maior destaque que reflectiam a relação da arquitectura com a sociedade: a luta pelo usufruto da contemporaneidade no acto de projecto (tendo sempre presente a luta por outras liberdades) e a vontade de intervir a nível urbano, numa escala que não só a do edifício ou até mesmo da habitação (indo sempre beber de algumas das premissas do CIAM). Vários arquitectos defendiam que a Architectura devia agora ter um papel social forte, o arquitecto tinha a função de “condensador social”, como defendia Segurado numa das suas intervenções nos Congressos –“(…) a cidade estava agora nas mãos do arquitecto e a sua função era planeá-la por forma a dar resposta às necessidades sociais, criando espaços públicos, habitação colectiva, dar ao homem uma certa alegria e optimismo.”⁸² O arquitecto passava a ser a “(…) solução para os problemas humanos, planeando cidades, arrumando tudo num conjunto harmónico e racional; ele é o organizador das actividades humanas, o pedagogo, o filantropo, o civilizador!”⁸³ - afirmação de Lobão Vital durante o congresso, quando definia o *Novo Humanismo da Architectura*.

A tese apresentada por Lobão Vital definia um “novo homem” na Architectura, ou seja, um Homem em condições bem diferentes o anterior, com uma nova dimensão cultural e com uma nova ideia de modernidade e por isso defendia que as novas metodologias de projecto que deveriam ser compreendidas por uma nova sociedade. Ainda que não no mesmo sentido de Alvar Aalto, há a necessidade de destacar um artigo que o arquitecto finlandês escreve para uma revista - “A Humanização da Architectura”, que marcou claramente uma nova interpretação da Architectura não só escandinava, como para o movimento no resto da Europa. Aalto assume, claramente, uma posição crítica em relação ao moderno e a forma como as novas técnicas e formas de pensar a Architectura estavam ligadas à função do objecto e não como abrigo ao ser humano, defendia a dimensão humana da arquitectura.

A arquitectura é um fenómeno multidisciplinar que abrange praticamente todas as actividades intrínsecas ao ser humano: “O funcionalismo técnico, não pode criar uma Architectura definida” e por isso “(…) a Architectura pretende ter um mais extenso valor humano e para isso tem de haver uma preocupação económica, sem nunca descartar as condições à habitabilidade e ao abrigo do homem”⁸⁴. O destaque e a importância dada a esta obra deve-se a esta tomada de consciência por parte dos profissionais da Architectura que se deu exactamente nesta década de quarenta (finais da década em Portugal) o que criou uma nova forma de ver a Architectura e pôs em causa a forma

⁸¹ Ibidem, p.38

⁸² in *Binário*, n.º116 (Maio de 1968), p.250

⁸³ Ibidem, p.251

⁸⁴ Aalto, A., A humanização da arquitectura, 1940 , in Teoria e crítica de arquitectura século XX, Lisboa, OA-SRS: Caleidoscópio, 2010, p.303-305

como era leccionada a prática da actividade em toda a Europa; questões para as quais Keil do Amaral também alertava, dizendo que o ensino em Portugal deveria conhecer um novo caminho e uma nova forma de ser pensada.

Teria de se acabar com “*o ensino orientado para a formação de profissionais pouco sérios, pouco conscientes e mais preocupados com o aspecto dos edifícios, com a maneira de vestir, afinal, uns alfaiates-arquitectos.*”⁸⁵ Esta toma de consciência tinha já sido tomada, na sua obra “As Maleitas da Arquitectura Nacional” (1948) que acabaram por introduzir depois alguns temas presentes no próprio Congresso Nacional de Arquitectura realizado nesse mesmo ano.



Figura 22: Fotografia do Congresso Nacional de Arquitectura, 1948

7.5 A década charneira em Portugal: os anos 50

Com o virar da década e a entrada nos anos 50, surgem diversas novas propostas, não só de edifícios arquitectónico como também no domínio teórico. As revistas e as escolas começaram a ganhar uma nova força, numa década cujas restrições e controlo do regimes estão um pouco mais dispersas e a expressão da modernidade ganhava uma nova vida em Portugal.

Começou uma época de migração do campo para a cidade, e grandes fluxos de pessoas dirigiam-se agora para as duas grandes metrópoles do país- Lisboa e Porto - mas nem por isso existiu do Estado uma vontade de enfrentar a emigração, nem ideologicamente nem em termos de aparelho do próprio Estado, não existia um controlo muito atento a estas deslocações do meio rural para a cidade. Apesar disso surgiram grandes projectos de urbanização, especialmente nos subúrbios de

⁸⁵ Amaral, Francisco Keil, A reforma de 57, Arquitectura, Lisboa, 3.ª série, n.º 63, Dezembro 1958, p.12

Lisboa, constituídos por grandes lotes de blocos habitacionais, que criariam novos bairros e novos conjuntos urbanos, como é o caso da Amadora, Olivais, Moscavide e Almada.

O governo mostrava este processo de modernização, ainda que não fosse totalmente real, virando as suas atenções para algo que lhe pudesse ser mais útil como associar a arquitectura nacional à sua imagem mostrada no estrangeiro. O regime para isto teve de esquecer, em parte, algumas das suas ideologias mais nacionalistas a troco de conseguir afirmar-se no campo da modernidade europeia; havia a necessidade de mostrar que os ecos do Movimento Moderno na Europa também chegavam a Portugal e que a arquitectura seguia exactamente essa linguagem.

Com todas as novas preocupações com a habitação e com a realização de uma série de unidades que abrigariam os movimentos demográficos para a capital, emergiram diversas discussões, uma delas em torno da então célebre “Casa Portuguesa” de Raúl Lino, que foi fortemente criticada num estudo publicado por Fernando Távora (1923-2005), em 1946, ainda que o seu objectivo não fosse criticar directamente o arquitecto do Regime mas sim a forma como o Estado Novo implementava o estilo nacionalista. Távora afirmava que a forma de projectar de acordo com a casa portuguesa era apenas uma forma fácil de criar algo que se alheava do que realmente era importante, que era projectar com a terra, com o sítio; era a “falsa Arquitectura” que surgia quase sempre como colagem de um estilo, estilo esse que daria para qualquer tipo de projecto. No seu texto publicado em 1945, encontramos uma afirmação forte e que realmente mostra a sua posição crítica quando defende que “um estilo nasce do povo e da terra com a naturalidade de uma flor, e o povo e a terra encontram-se presentes no estilo que criaram em muitas gerações.”⁸⁶

Os dois grupos de arquitectos em Portugal, ODAM E ICAT, tinham então, mais do que nunca, o peso de manter vivos os temas discutidos no congresso e alterar diversos domínios da Arquitectura nacional. Foram encontradas, através de meios distintos, formas afirmar a expressão da modernidade. Os edifícios assumiam-se agora modernos e quebraram agora a componente estilística focando-se na técnica e componente social, que tanto se tinha discutido no congresso. Tenta determinar-se um equilíbrio harmonioso entre as premissas racionalistas e as componentes do lugar, um interesse renovado sobre as tradições e uma nova forma de explorar materialidades, com maior expressividade; o betão deixava de ser usado em estruturas porticadas e passa a assumir um papel principal criando assim uma ligação entre estrutura e construção, dentro de uma lógica de construção-constituição.

O ICAT, em Lisboa, trabalhava no sentido de dar a mostrar, o que se se vinha fazendo fora do país com fotografias de projectos realizados pelos mais reconhecidos nomes da década de Cinquenta e do Movimento Moderno. O papel era desempenhado pela já célebre revista

⁸⁶ Távora, Fernando, “O problema da casa portuguesa”, *Semanário Aléo*, 1945

Arquitectura, que se assumia como instrumento principal deste grupo liderado por Keil do Amaral. No Porto, a ODAM, mostrava à sociedade as expressões do moderno através de eventos criados, exposições com projectos de arquitectos portuenses que mostravam o que de mais recente se fazia na cidade.

Com a reforma que começava a existir no ensino da arquitectura em Portugal, proposta por Keil do Amaral no congresso uns anos antes, tanto a escola de Belas Artes em Lisboa, como no Porto, trabalhavam no sentido da profissionalização da actividade, elevada à categoria de “curso superior”. Esta reforma demorou cerca de sete anos a ser consumada, devido à sua profundidade. Muita coisa teria de ser alterada, uma vez que o curso tinha perdido força para os ateliers e estes constituíam a forma mais prática e eficaz para a aprendizagem da Arquitectura, como pudemos perceber através das duas gerações de arquitectos distintas que surgiram entre as décadas de Trinta e Cinquenta.

Após a dissolução da ODAM, em 1951, Carlos Ramos ficou à frente da escola de Belas Artes do Porto e teve a importante tarefa de reformar o ensino no Porto, trazendo muitas das influências do grupo e também temas discutidos no congresso. Carlos Ramos debatia-se com vários assuntos dentro do panorama da Arquitectura nacional e produzia, para além do seu trabalho à frente da escola, alguns textos sobre a relação dos projectos internacionais (influências internacionais) com as questões que se aplicavam em Portugal.

Carlos Ramos afirmava que os arquitectos portugueses não estavam preparados para conceber edifícios totalmente modernos, com toda a expressão do movimento internacional porque Portugal não estava na mesma situação dos outros países. Não tinha sofrido consequências materiais da guerra e por isso não existia uma janela de oportunidade para essas novas experiências. Nas suas palavras: “(...) *não temos grande coisa a mostrar que possa oferecer interesse, pelo que se julgou preferível aguardar uma nova ocasião para certamente apresentar realizações de valor (...) trata-se de um programa necessariamente limitado... Os arquitectos portugueses tinham algo de mais a mostrar, embora reconheçam que a sua obra, consequência de circunstâncias diversas, está ainda longe de atingir o volume e o nível que aspiram.*”⁸⁷

Os primeiros anos da década de 50 foram especialmente atribulados. Havia a necessidade de “assentar as poeiras” que se tinham levantado no final da década transacta. Depois de 48, surgiram vários nomes de arquitectos, distantes dos corredores do poder e de todo o processo de afirmação do movimento moderno em Portugal, que estavam agora empenhados em fechar este ciclo tradicionalista e ruralista.

A Norte, Carlos Ramos consegue juntar uma série de arquitectos jovens e passa a ser a escola com uma maior sensibilidade para a modernidade, em que se destacam nomes como os de

⁸⁷ Coutinho, Bárbara dos Santos, Carlos Ramos 1897-1969: obra, pensamento e acção: a procura do compromisso entre o modernismo e a tradição (Dissertação de Mestrado), vol.2, Lisboa, 2001, p.67

Fernando Távora, Filgueiras (1922-1996), Andresen (1920-1967), Loureiro (1925) e Viana de Lima (1913-1991). Em Lisboa, com o fim do ICAT começa a surgir o nome de Teotónio Pereira como maior impulsionador de eventos e exposições, especialmente ligadas à arte religiosa, uma vez que se assumia como um católico progressista” e um interessado pela arquitectura religiosa católica moderna.

No Centro e Sul do país, tendo ao seu lado nomes como Freitas Leal, João de Almeida entre outros, que organizam uma exposição, em 53, sobre a Arquitectura religiosa. A exposição tinha uma mostra de diversos projectos realizados fora de Portugal, com o intuito de dar a mostrar que a expressão da modernidade também poderia chegar aos temas religiosos e criam uma relação harmoniosa com uma entidade tão conservadora como era o Catolicismo. Do estrangeiro, chegavam, através das revistas e artigos escritos, ecos duma modernização da religião através da Arquitectura e da forma como esta interagia com os crentes que estavam inseridos numa sociedade também ela moderna. Diversas discussões e posições foram tomadas em relação a este tema, mas foi em 1954 que o MRAR (Movimento de Renovação da Arte Religiosa) foi institucionalizado e reconhecido pelo Patriarcado, tendo a instituição afirmado que “aceitava o novo estilo” e que tinha o “desejo vivo de melhor adaptação das formas de arte às condições de vida” (inserido numa pastoral publicada em 54 sobre a arte sacra). A MRAR afirmava-se como “ (...) um movimento associado à concretização da vontade de um grupo de artistas católicos empenhados em elevar a arquitectura religiosa e a arte sacra em Portugal a uma maior dignidade e qualidade plástica, numa oposição formal à manutenção dos modelos arquitectónicos de cariz tradicionalista nas novas construções religiosas dos centros urbanos de Lisboa e Porto.”⁸⁸

Este movimento teve um papel muito importante na preservação da arte religiosa em Portugal, ao mesmo tempo que foi o impulsionador através da divulgação das novas ideias em prática na restante Europa. Realizou, no ano anterior à sua fundação, em Abril de 1953, a sua - Primeira Exposição de Arquitectura Religiosa Contemporânea - em Lisboa.

O movimento tinha uma clara intenção de dinamizar a classe dos arquitectos ligados à arquitectura religiosa e isso estava bem presente em todas as pequenas exposições, conferências e até mesmo através do seu *Boletim*, publicado com alguma irregularidade entre 1957 e 1967. Todas estas acções vincavam a vontade do MRAR numa renovação cultural da Igreja em Portugal, bem como a tomada de consciência colectiva dos problemas graves do país no domínio cultural, social e até político. Este grupo composto por arquitectos e artistas recém-licenciados pela Escola de Belas Artes de Lisboa como Nuno Teotónio Pereira, João de Almeida, Nuno Portas, Erich Corsépius, Diogo Pimentel, Luíz Cunha, António Freitas Leal, Manuel Cargaleiro, José Escada, Flório de Vasconcelos, Madalena Cabral e Maria José de Mendonça, ia buscar ao estrangeiro informação e

⁸⁸ Cunha, João Alves da, *Evocação: MRAR – Movimento de Renovação da Arte Religiosa* in SNPC.org, Abril, 2010

modelos arquitectónicos que traduziam a vontade e o desejo de um cristianismo renovado e de uma Arquitectura religiosa modernizada; interesse que se revela mais tarde, quando em 1964, é inaugurada uma exposição na Fundação Calouste Gulbenkian sobre Igrejas católicas alemãs.

A ofensiva que viria a ser lançada por estes arquitectos (todos eles da geração nascida entre a década de 10 e 20) tinha o intuito de fazer um levantamento exaustivo que conseguisse desmistificar o já célebre e ultrapassado estilo popular português. Keil do Amaral acabou por ser o líder incontestado deste movimento que propôs ao SNA (Sindicato Nacional dos Arquitectos) receber o apoio oficial para conceber um trabalho de grande amplitude, que reuniria arquitectos de Norte a Sul do país. Este trabalho que arrancou em 1956, já depois de concebido o apoio, faria um levantamento fotográfico, gráfico e escrito, de todos os testemunhos autênticos da tradição popular em todo o país. Ao contrário do que se esperava, os Arquitectos acabaram por trabalhar sozinhos no terreno, sem a ajuda de geólogos ou etnólogos, o que resultou numa interpretação diferente do inventário, por força da falta de conhecimentos científicos.

O trabalho durou cerca de cinco anos, vindo a ser publicado em 61 e durante esse tempo de trabalho foi feita uma manobra de diversão muito bem feita pela SNA (Sindicato Nacional de Arquitectos) e pelos arquitectos nele envolvido, conseguindo mostrar ao regime que este trabalho seria uma espécie de exaltação do estilo nacionalista imposto pelo regime até então. Nuno Portas, no seu texto “A Evolução da Arquitectura moderna em Portugal: uma interpretação” diz-nos que o Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa não é mais do que “(...) *uma coincidência de equívocos e fingimentos. Assim, para o Ministério que os apoia, trata-se de fomentar o “desejado aporuguesamento da Arquitectura”; para Keil e boa parte dos que nele colaboraram, tratava-se de armadilha um documento explosivo que mostrasse à evidência que em vez do estilo genuinamente português pregado por Lino e seus sequazes havia afinal tantas “tradições” quantas regiões*”⁸⁹.

A partir de um trabalho meticoloso e feito com uma certa interpretação um pouco diferente da pretendida, o grupo conseguiu mostrar, em documentos fotográficos, os apontamentos que mais se prendiam com a arquitectura nacionalista. Conseguiu perceber-se que a Arquitectura nacional era já ela “racional”, pois enquadrava diversos factores, tais como o local onde estava inserida, os materiais e técnicas que se adaptassem melhor as condições climatéricas, tipos solos, entre outras coisas; isto vinha ao encontro do estudo crítico sobre o regionalismo da Arquitectura e vem deitar por terra todas as suspeitas que poderiam existir sobre projectos que aproximavam ao estilo nacional imposto pelo Regime.

⁸⁹ Portas, Nuno, A evolução da arquitectura moderna em Portugal: uma interpretação, in História da Arquitectura Moderna de Bruno Zevi, vol.2, p.739

O facto de ser uma investigação e um estudo desprovidos de alguns controlo e ou rigidez fez com que a interpretação do grupo de Sul e de Norte fosse um pouco diferente; o grupo de Távora e Filgueiras trabalhava mais no sentido antropológico, focando as suas atenções na forma com os objectos se enquadravam na paisagem, na sua relação com o envolvente e com o modo como o homem viveria aquele espaço do que propriamente nas questões morfológicas ou construtivas dos próprios objectos. Esta interpretação mais cultural feita pelo grupo de arquitectos do Norte dissociou-se daquela que era a interpretação mais instrumental e táctica por parte do grupo liderado por Keil do Amaral (no Sul) e que rapidamente trouxe consequências alargadas para o domínio geral da Arquitectura e não só neste inquérito.

Ao mesmo tempo que se poderia ver uma certa discrepância no que toca a interpretações do trabalho, também se poderia ter acesso a uma criação de uma obra plural e que acaba por ter uma conclusão clara e rica que se assenta em quase todos os domínios presentes no conceito de projectar em Arquitectura. Ana Tostões salienta que “(...) *a Arquitectura popular distingue-se da erudita, as influências recíprocas e o enraizamento da arquitectura popular, assinalando-se a existência de constantes na história da Arquitectura portuguesa que não derivam de modelos, de tipos ou de elementos arquitectónicos comuns ao território nacional* (...)”⁹⁰ mas sobretudo de “(...) *um traço de carácter intemporal dos homens do nosso país*”⁹¹. Embora o nome final do Inquérito tenha sido discutido, principalmente por José Augusto França, que afirmava que o Inquérito era feito à Arquitectura Popular em Portugal e não portuguesa e que este trabalho constituiu o fim de um mito que se criava à volta da “casa portuguesa” de Raúl Lino, ainda que este não defendesse especificamente um só “tipo” de casa.



Figura 23: Fotografia tirada durante os trabalhos do Inquérito, 1959

⁹⁰Tostões, Ana, “Os verdes anos na Arquitectura portuguesa dos anos 50”, Série 2, Argumentos 14, FAUP publicações, 1997, p.163.

⁹¹ Gomes, Paulo Varela, “Quatre batailles en faveur de l’architecture portugaise”, in Point de Rèpere: Architectures de Portugal, Lisboa, Crédito Predial Português, Europália 91, Portugal, 1991, p.42.

A divisão entre estes dois grupos era já uma evidência, que resultou numa tomada de posição forte de cada um deles em por um lado defender a modernidade ou então, por outro lado, manter a tradição, ou seja, os seguidores ou os críticos das premissas defendidas pelo CIAM. Os arquitectos do Norte acompanhavam de perto todas as movimentações do CIAM principalmente depois da participação de Viana de Lima no VII Congresso do grupo, em 1951, no qual se discutiram diversos pontos da *Carta de Atenas*, planificações de cidades e a própria questão da cidade funcional. É exactamente no ano do início deste inquérito, que é apresentado, em Dubrovnik, um trabalho realizado por uma equipa do Porto (composta por Távora, Filgueiras, Viana de Lima e mais dois estagiários) e que colocava assim Portugal (mais precisamente o Porto) dentro daquilo que eram as premissas de uma organização como o CIAM, embora as ideias que defendiam já no pós-guerra estivessem num campo diferente das originais.

Após este ganho de força do grupo, de onde se destacava Távora, várias obras e testes eram divulgados através das duas organizações de arquitectos, mas era em Lisboa, já com a nova revista *Arquitectura*, que se fazia uma crítica a várias obras “modernas” realizadas nas duas grande metrópoles do país, especialmente as que de maior carácter funcionalista estreitamente franco-germânica e brasileira. Vários projectos passaram pela crítica desta nova revista, nomeadamente os projectos da Av. Infante Santo, Estados Unidos da América e o Pavilhão dos Desportos do Porto. Foi, a partir daqui, que se iniciou um ano de constantes publicações e críticas relativas a projectos feitos dentro de uma “expressão moderna” aplicada pelos arquitectos modernos em Portugal.

No Norte do país são publicados diversos textos e artigos escritos por pensadores e arquitectos com reflexões sobre o pensamento em arquitectura do Movimento Moderno, numa clara afirmação de um grupo formado por Távora, Filgueiras, Araújo e Viana, insistindo numa visão mais cultural do Inquérito publicado em 61, rejeitando-o enquanto instrumento de estudo de objectos de Arquitectura. A Sul, a revista *Arquitectura*, com uma nova vida, publicou uma série de projectos sobre a Arte Nova, estudos de Sullivan e Howard e volta a tocar nos temas da Cidade Jardim, problemáticas do urbanismo e a reformulação de uma cidade ao estilo de Wright, Aalto, Scarpa, Cordech, entre outros. Para a revista era importante dar a mostrar o que se fazia nos países nórdicos ou em Itália. Nuno Portas foi o divulgador de uma nova corrente internacional em Portugal e fê-lo através da Arquitectura Italiana, mais precisamente a partir de Carlo Scarpa que nesse ano fora galardoado com o Prémio Olivetti. Este autor veneziano era a principal referência a uma nova forma de projectar, na qual se conciliavam as capacidades inventivas ligada à síntese formal e tecnológica.

Esta nova forma de ver a Arquitectura, constituía um novo paradigma no acto de projecto em Portugal, começou a fazer sentido a relação de todas as artes dentro de um espaço, tornado-a assim numa espécie de arte que vem congregar diversas artes. Nuno Portas afirmava que “(...) o espírito purista e idealista da concepção arquitectónica moderna foi levado a rejeitar a decoração ou a

criar com ela uma oposição, condensada na noção corrente de integração das artes plásticas”.⁹² Outro ponto que trouxe também Scarpa às publicações periódicas desse foi o facto de se continuar a insistir na noção de que a Arquitectura moderna se alheava do contexto patrimonial ou natural de um determinado local (o que de certa forma era uma crítica ao que defendia o grupo de arquitectos do Norte).

O método de criação na segunda metade do século, segundo Scarpa, “(...)precisa de um ambiente preexistente (...) de um vínculo externo e anterior que aceita como condicionalismo fértil em sugestões para a sua invenção arquitectónica (...) nas relações entre espaço interno e espaço externo.”⁹³ Foi então que se lançou, em Outubro de 57, um número no qual se assumia, de forma clara e directa, uma posição sobre a “(...) continuidade da defesa e valorização da actividade dos arquitectos, com uma atitude realista, apoiando todas as experiências de aprofundamento da realidade portuguesa, todo o esforço tendente a ligar a criação artística à vida autêntica do nosso povo e da nossa época”⁹⁴. Esta tomada de consciência em meados da década de 50 é muito importante porque acaba por fazer uma espécie de retrospectiva do movimento moderno e da forma como este se adaptou no campo nacional; a revista *Arquitectura* assumiu-se como principal percursor deste questionamento sobre a herança do Movimento Moderno versus a ideia de “continuidade cultural” e manutenção das raízes históricas e sociais.

A herança do movimento moderno era agora repensada e a própria visão sobre Frank Lloyd Wright enquanto “mestre” deste mesmo movimento. A revista insistia que não se poderia criar uma visão absolutamente radical na expressão da linguagem moderna, como pura e abstracta, feita sem qualquer ligação com a cultura e com a história do sítio. Tinha de existir uma tomada de consciência geral, não só por parte dos arquitectos, mas também de outras actividades ligadas à história, à sociologia e até mesmo à arqueologia; as ciências humanas deviam ser um aliado na concepção arquitectónica desta nova era moderna, tudo questões defendidas por N. Portas que, para além disso, considerava que o arquitecto poderia sozinho interpretar os valores arquitectónicos da tradição arquitectónica ainda vividos.

Esta tomada de consciência tomada aquando do início do Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa cujo objectivo era mostrar que existiam predisposições arquitectónicas e de contexto que não poderiam ser ignoradas e que afinal existia uma forma de assimilar a Arquitectura distinta em diversas regiões do país.

É ainda no final da década de 50 que surge o nome de Álvaro Siza, através de uma publicação da revista *Arquitectura*, com as primeiras obras do, até então, pouco falado arquitecto;

⁹² Portas, Nuno, *A evolução da arquitectura moderna em Portugal: uma interpretação*, in *História da Arquitectura Moderna* de Bruno Zevi, vol.2, p.743

⁹³ Portas, Nuno, “Carlo Scarpa, um arquitecto moderno em Veneza”, *Arquitectura*, Lisboa, 3ª série, nº59, 1957.

⁹⁴ Editorial, in *Arquitectura*, Lisboa, 3ª série, nº60, Outubro de 1957, p.9.

pela primeira vez também se publicou um trabalho de tese daquele que viria a ser um promissor autor e crítico de Arquitectura - Pedro Vieira de Almeida - *Ensaio sobre o espaço em Arquitectura* (1962) - que constituiu o primeiro trabalho aprofundado sobre o rigor conceptual do espaço e as metodologias que deveriam ser aplicadas. As novidades que a revista trazia para o público estavam relacionadas com os temas discutidos no percorrer da década, antecipando-se assim às questões que viriam mais tarde a surgir em Portugal, no início da década de Sessenta. Antecipava-se também um olhar crítico e lúcido sobre o Movimento Moderno que tinha “invadido” Portugal quase duas décadas antes, assentando-se na defesa de uma salvaguarda do património e numa consciência daquilo que são as raízes culturais e históricas do país.

Enquanto decorria esta reflexão demorada e profunda, durante a década de 50, criava-se paralelamente, uma discussão dos temas que abalavam a Arquitectura internacional, criando um confronto saudável entre a realidade em Portugal e a realidade fora do país. O SNA volta a surgir como principal embaixador da divulgação da Arquitectura portuguesa, com um apoio considerável do estado, nas exposições que decorriam na Europa e nos Estados Unidos da América, que tinha a consciência de que teria de existir uma visão eclética e uma relação diferente com a linguagem moderna que se fazia notar no país. O regime, já bastante enfraquecido, tinha a expressa vontade em apoiar os projectos feitos pelos jovens arquitectos modernos portugueses.

Decidiu-se assumir uma imagem sincera e representativa da curta história moderna em Portugal, de algum modo teria de se exprimir tudo o que aconteceu no panorama arquitectónico português. Escrevia, a propósito, Teotónio Pereira, que “era importante a personalidade do regime como incondicional admirador dos padrões estilísticos dos anos” ao mesmo tempo que era interessante observar as mudanças que foram sendo criadas durante os anos e assumir que a modernidade “(...) *seguir até uma certa extensão, as tendências modernas, sem no entanto deixar de traduzir o carácter e as condições do país onde foi criada*”⁹⁵.

Para além de exposições organizadas na segunda metade de século, foram também tomadas medidas relativamente à cultura e à educação, estando presente a Reforma do Ensino (começara em 1950) mas que só sete anos depois, em 1957, seria publicada com grande contestação e polémica. A medida anteriormente debatida por Keil do Amaral introduzia novas disciplinas e conteúdos no ensino, a introdução de novos modelos de escolas internacionais o que criaria condições para uma nova concepção dos edifícios e de um projecto escolar de Arquitectura. Associada a esta reforma na educação e na cultura através das escolas e creches, estava também a criação de infra-estruturas também elas culturais e sociais que dinamizariam não só as classes jovens residentes nas duas principais metrópoles como também os mais idosos; tudo isto se traduziu na concepção de projectos

⁹⁵ Pereira, Nuno Teotónio (colaboração de José Manuel Fernandes), *A Arquitectura do Estado Novo*, de 1926 a 1959, in *O Estado Novo, das origens ao fim da autarcia*, vol.II, Ed. Fragmentos, 1987, p.349

de mercados, pavilhões desportivos e de exposições, igrejas, pousadas, cinemas, entre outros equipamentos e todos eles projectados por arquitectos da primeira e da segunda geração.

Nomes como Viana de Lima, Cassiano Barbosa, Távora, Formosinho Sanchez, Ruy Authoguia, Nuno Teotónio Pereira, Manuel Tainha, Raul Chorão Ramalho, Alberto Pessoa, Pedro Cid, entre muitos outros que tiveram um papel preponderante surgem ainda numa corrente moderna de arquitectos que, através de diversos tipos de abordagens arquitectónicas criariam uma diversidade saudável, ao mesmo tempo que demonstravam algumas das premissas modernas do “pós-congresso de 48”.



Figura 24: Viana de Lima - Bloco habitacional de Costa Cabral, Porto, 1953

Este processo de reabilitação da sociedade portuguesa (sociedade que estava a viver uma crise aguda económica e social) alastrou a outros pontos importantes e cuja resolução implicava alguma urgência, especialmente no domínio social. O final da década de 50 trouxe uma consciencialização dos arquitectos da geração moderna, com o objectivo de criar condições à habitação quer nos grandes centros urbanos como nos bairros periféricos que começavam a surgir, nomeadamente em Lisboa. Esta geração moderna, conforme refere Michel Toussaint no seu livro - *Da Arquitectura à Teoria: teoria da arquitectura na primeira metade do século XX* - “(...) teve um comportamento de vanguarda, criou organizações para a defesa e afirmação da *Arquitectura Moderna*, remodelou as revistas existentes ou criou novas, onde publicava textos, manifestos e apresentava obras, planos ou projectos de arquitectos da vanguarda do *Movimento Moderno* e deles próprios, organizaram ou participaram, em conjunto, em exposições, etc.”⁹⁶

Enquanto uns trabalhavam em escolas e na criação de equipamentos culturais e de educação, outros preocupavam-se a entender em que moldes a habitação social (colectiva) poderia ser colocada na cidade e incluída dentro de um contexto urbano, também recriado dentro de um tecido já existente.

⁹⁶ Toussaint Michel, *Da Teoria à Arquitectura: teoria da arquitectura na primeira metade do século XX*, Lisboa, Caleidoscópio, 2012, p.259

Os temas relacionados habitação social começaram a ganhar grande protagonismo, uma vez que o próprio governo estava aberto a dar todas as condições necessárias para uma renovação neste sentido e exemplo disso mesmo foi a nova série da revista *Arquitectura* que propunha um debate para um futuro congresso que se focaria apenas no tema da habitação social, os problemas da planificação e os problemas da cultura arquitectónica; este Congresso só se viria a realizar anos mais tarde, já no pós-25 de Abril. A revista contava agora com a jovem geração nascida nos anos Trinta como Frederico Sant'ana, Carlos Duarte, Pedro Vieira de Almeida, Hestnes Ferreira, entre outros que se vinha juntar ao já “calejado” e intelectualizado crítico Nuno Portas, no sentido de criar uma reflexão crítica entre aquilo que eram as raízes do Movimento Moderno e a tradição histórica e culturalista. Todo este trabalho de síntese passou a estar presente nas novas encomendas das pousadas, deixando nas mãos da geração renovada que, também no panorama dos conjuntos urbanos como o Bairro dos Olivais Sul, exercia um certo experimentalismo renovando diversas premissas da “atitude moderna”.

Seguiram-se alguns anos conturbados para a classe dos arquitectos portugueses, algumas das memórias do pós-congresso de 48 voltavam agora a surgir e temia-se novamente uma divisão de opiniões e posições quando se estava a porta de uma nova década; a não realização do Congresso era um sinal disso mesmo, a classe do pós-guerra era pequena o que acabava por criar condições favoráveis a uma união dos arquitectos ao contrário do grupo diversificado que se encontrava nos finais dos anos 50, em que também os tempos eram de crise e por isso a divisão ideológica acontecia, sem que se pudesse controlar. Keil do Amaral afirmou anos mais tarde, já com uma visão crítica dessa década, que “(...) *nunca seria possível chegar a conclusões em encontros ou reuniões, mesmo que o desejo dos grupos fosse apenas um (...) a classe estava já demasiado intelectualizada ou tinha já uma carga de dúvidas enraizadas no sangue*”⁹⁷.

A Norte, junto da classe de arquitectos do Porto, vive-se um momento charneira no panorama projectual, utilizando os exemplos do Mercado de Vila Feira, Casa de Ofir, Escola do Cedro como paradigmas de uma modernidade que começava a ser reconhecida dentro do país e já nos anos 70 no estrangeiro. Álvaro Siza, já como arquitecto da “terceira geração” proveniente da escola do Porto, assumiu-se como seguidor do pensamento de Távora, recuperando o tema das vanguardas históricas e recuperando algumas das tradições especialmente no domínio da técnica, associando o desejo intelectual (moderno) à questão sensorial, valorizando a questão do “toque” e da inserção do edifício num contexto próprio e verdadeiro. Siza, bem como Távora, defendia que no acto de projecto tem de haver uma consciência que o objecto só se vai valorizar enquanto *Arquitectura*, se existir uma coerência morfológica na ocupação de um determinado contexto. Exemplos disso mesmo são as Casas de Matosinhos (1954), Casa de Chá da Boa Nova (1958-64) e a

⁹⁷ “Entrevista com Keil do Amaral”, *Arquitectura*, Lisboa, 3ª série, n.º125, Agosto de 1972

Piscina da Quinta da Conceição em 1956; “ (...) *anunciam o autor intuitivamente sensível que magistralmente estabelece relações não conflituosas entre o sítio antigo e a criação arquitectónica, renovando o diálogo entre o novo e o existente.*”⁹⁸

Em Lisboa, com o curso de Belas Artes a decorrer mas já com uma certa decadência, surge uma nova “escola” que viria a ter um papel formador tão ou mais importante do que o próprio ensino superior. Surgiam assim novos espaços para a formação de arquitectos e que ao longo do tempo se confirmariam como uma “incubadoras” de grandes profissionais; um dos ateliers com maior dimensão foi o de Nuno Teotónio Pereira que, para além da presença de Nuno Portas no campo de debate, estiveram também arquitectos como Vitor Figueiredo, Pedro Vieira de Almeida, Gonçalo Byrne, Reis Cabrita ou Pedro Botelho, entre um role considerável de nomes. Teotónio Pereira era um observador atento de tudo aquilo que eram as características associadas à modernidade e compreendia, embora o rejeitasse, que o Movimento Moderno, especialmente em Portugal, se traduzia em algo muito simplista e ideologicamente ligado ao funcionalismo. A maior referência projectual que constitui um “ensaio-paradigma” é a casa de Vila Viçosa (um projecto conjunto com Nuno Portas) que mostra um conjunto de preocupações nomeadamente relacionadas com a inserção num espaço (contexto) urbano cujos espaços e respectivos programas trabalhavam em conjunto nunca tendo um subvertido ao outro; todas estas preocupações revelam um arquitecto empenhado e com capacidade de trabalhar dentro de uma equipa disposta a criar um projecto único, que não se restringia apenas a evocar algumas qualidades provenientes de uma expressão moderna. Exemplo disso mesmo projecto para a Igreja do Sagrado Coração de Jesus (1970) que juntamente com o complexo da Fundação Calouste Gulbenkian (1969) vão constituir dois dos pontos altos da Arquitectura nacional do século XX. Como diz Ana Tostões:

*“(...) em que se destacou porventura a obra que, para além de condensar de um modo exemplar as pesquisas formais e contextuais da arquitectura dos anos 50 em Portugal, foi certamente a que revelou consequências e motivações sociológicas maiores na comunidade. Assim, a Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian é analisada em significativo contraponto com outra obra maior, a Igreja do Sagrado Coração de Jesus, que confirma o sentido de viragem, anunciado em obras de menos escala no final do decénio, e afirma a problemática mais qualificada e erudita da década seguinte (60)”*⁹⁹.

O final de década de 60 foi fortemente marcado por estas duas obras, por constituir uma espécie de síntese e ao mesmo tempo resultado das duras batalhas que se observaram entre a tradição e a modernidade, em Portugal. O país, como se observou até então, já não estava intimamente

⁹⁸ Tostões, Ana, “Arquitectura Moderna Portuguesa: os três modos”, in *Arquitectura Moderna Portuguesa: 1920-1970*, IPPAR, Lisboa, 2004, p.142

⁹⁹ *Ibidem*, p.143

ligado todas as questões históricas e raízes culturais, que lhe deram o estatuto de país rural, preso nas conquistas de séculos passados.

Para além de constituir uma síntese, os projectos criaram uma reflexão sobre a cidade e sobre a forma como a cultura, por um lado e a religião por outro, conseguem criar algo inédito até então e desafiar a sociedade, a novas predisposições e usos dentro da cidade de Lisboa. Estes dois grandes equipamentos que se encontravam ao serviço da cidade constituíram um novo paradigma na relação cidade-sociedade e consequente na relação sociedade-cultura (religião) o que viria depois a alterar a forma de projectar e o papel da Arquitectura na década de 60 em diante; a Sede da Fundação Calouste Gulbenkian constitui “ (...) uma obra exemplar de uma arquitectura ao serviço da comunidade e da cultura”¹⁰⁰ e é também um forte exemplo de modernidade pois conciliar um certo rigor no que toca à racionalidade das formas ao mesmo tempo que o consegue conjugar com uma orgânica naturalidade (ambiguidade entre o betão bruto e as formas pesadas do moderno e os jardins inspirados nos jardins japoneses do século XIX) mas também uma articulação única de espaços, através de uma gestão muito bem conseguida.



Figura 25. Fotografia do Edifício Sede da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1973

¹⁰⁰ Duarte, Carlos S., “A sede da Fundação”, *Arquitectura*, Lisboa, 3.ª série, n.º111, Outubro de 1969, p.211



Figura 26: Fotografia Igreja do Sagrado Coração de Jesus, Lisboa, 1999

7.6 O Complexo da Fundação Calouste Gulbenkian e o seu significado

Em 1959, aquando do concurso para o projecto lançada pela Fundação Calouste Gulbenkian, estávamos perante um período em que os recursos financeiros e económicos das encomendas públicas e privadas, eram escassos o que fazia com que a produção arquitectónica se debate com uma certa estagnação. A fundação tinha sido criada poucos anos por vontade testamentária de Calouste Sarkis Gulbenkian na qual também estava exposta a sua vontade em criar um edifício-sede para a própria fundação. Este desejo de Gulbenkian via, nos finais da década uma oportunidade forte para, através expressão moderna arquitectónica que acontecia em Portugal, criar uma sede e um novo ponto cultural no centro da cidade de Lisboa. Gulbenkian era um profundo admirador de arte, com uma enorme colecção privada que tinha reunido durante a sua vida e tinha um gosto especial pela natureza e pelos jardins orientais e por isso viu nestes seus dois gostos a oportunidade de criar algo inovador (relação da arte com os jardins e natureza) em Portugal.

A Fundação, então presidida por José de Azeredo Perdigão, recolheu e acolheu todas as obras presentes na colecção privada de Calouste Gulbenkian e empenhou-se em cumprir a vontade do mesmo. Face a esta vontade, começaram a ser feitos os estudos do programa que iria satisfazer as futuras instalações.

O local escolhido na cidade de Lisboa teria de ter diversos pontos de interesse que satisfizessem as vontade de Calouste Gulbenkian nomeadamente na relação que se pretendia entre a natureza e as suas obras de arte (a forma com a natureza seria uma espécie de abrigo a toda a sua colecção privada) e o objectivo de criar, no centro da cidade, um local de congregação das diversas faixas etárias em redor das artes e das diversas actividades que o o museu e jardim poderiam proporcionar. O Parque

de Santa Gertrudes à Palhavã constituiu, para os directores da Fundação o local ideal no qual se conseguiam conciliar todos estes aspectos pretendidos; o parque tinha já, desde o início do século, um uso recorrente por parte da população de Lisboa, exactamente por enquadrar as construções já existentes pertencentes à feira popular e que já tinham sido um pequeno jardim zoológico, o primeiro de Lisboa. Este jardim zoológico, o primeiro no país, fora criado em 1884, pelo então dono da quinta Jacob Weiss e que com esta nova abertura do jardim mudaria o nome para Parque de Santa Gertrudes, baptizando-o assim com o nome da sua mãe e da sua filha. Como seria de esperar, este novo “empreendimento” que nascia em Lisboa, teve um enorme sucesso e foram diversas vezes divulgadas fotografias e textos que elogiavam este novo ponto de interesse da cidade.

O jornal *O Século*, chegou mesmo a lançar um número, em 1885, com a planta de Lisboa na qual poderíamos ver não só o novo Jardim Zoológico de Lisboa como também todos os projectos que começavam a surgir neste final de séculos como as Avenidas Novas e a enorme *boulevard* que tinha surgido uns anos antes (Avenida da Liberdade). O aparecimento da Avenida da Liberdade em 1879, acabou por ser um motor para o desenvolvimento da parte norte da cidade, criando assim condições para uma extensão de novos equipamentos e conjuntos urbanos. À semelhança deste acontecimento, as Avenidas Novas trouxeram uma transformação ao território já existente, aproveitando a topografia para criar uma urbanização no planalto e depois trazê-la para Norte até ao Campo Grande e a poente até S. Sebastião e à Palhavã (junto ao Parque de Santa Gertrudes).

“Referenciadas ao espírito haussmaniano (até certo ponto) dos grandes boulevards destinados a servir uma circulação motorizada mas também a integrar o verde no seu perfil, e edificadas por burguesia que buscava a nostalgia do ecletismo oitocentista a imagem das pequenas vivendas ou dos primeiros prédios de rendimento, as Avenidas Novas são a Lisboa burguesa das suas primeira metades do século”¹⁰¹.

O novo Bairro das Avenidas Novas, projectado em 1905 trazia uma nova frequência a todo o planalto situado entre a Avenida da Liberdade e a zona de S. Sebastião e Palhavã e é lá que vai estar presente uma das moradia mais bem conseguidas do projecto urbano (projectada por Ventura Terra) e que mais tarde vai ser transformada no Hotel Aviz, o grande hotel de luxo do centro de Lisboa. Curiosidade ou não, é exactamente nesse hotel que Calouste Gulbenkian vai estar hospedado a partir de 1942, aquando da sua fuga da guerra para Portugal.

É em 1957 que a Fundação decide comprar grande parte dos terrenos do Parque de Santa Gertrudes para que se iniciassem os trabalhos mas só passados dois anos é que se finalizaram os estudo e a definição de um programa que se seria exaustivo e minucioso, onde cada pormenor era tido em conta. A estratégia, ante ser lançado o concurso, era de enorme importância, havia a necessidade de

¹⁰¹ Tostões, Ana, Fundação Calouste Gulbenkian: os edifícios, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2006, p.34

dar um passo atrás e perceber o papel da Fundação no país, que tipo de importância tinha na vida dos portugueses, mais especificamente no dia-a-dia dos lisboetas. Para além desta reflexão, havia a questão de ser criar algo novo, um paradigma novo na cidade e na cultura do país, o facto de ter um “jardim de cultura” que pudesse ser aproveitado por todos de uma forma muito precisa e coerente com as preces da Fundação.

A fundação Calouste Gulbenkian prezava por ser uma organização sólida, com um enorme poder financeiro, mas por outro lado sem sustentações ou qualquer controlo por força desse estatuto; prezava-se a capacidade de uma organização forte (não ao estilo português) discreta, generosa e democrática (desviando-se assim da rota de colisão com o governo ditatorial que estava no poder de todas as questões políticas presentes até ao fim do regime). “Fazer mais, melhor e diferente” era o lema deste novo projecto e foi inspirado a partir daqui que se fez um trabalho racional com muitos ecos do modernismo que poderiam criar algo realmente inovador no panorama da Arquitectura nacional. Sobre este lema e o início do projecto da sede da Fundação Calouste Gulbenkian, Idalina Conde, escreve “(...) dupla arquitectura, física na sua implantação estética, funcional e contextual, e, não menos, política no sentido de polis. Um novo lugar na cidade de Lisboa” e que no contexto do país era “ (...) um espaço-rede, além-sede que irradiou pelo país e por braços externos da Fundação”¹⁰².

No seguimento deste processo de introspecção numa manobra de recuo para depois poder avançar com o projecto de uma forma bem delineada e conceptualmente forte surge a encomenda do projecto ou o concurso público para o mesmo. Este processo exigia um certo estudo e reconhecimento, ou não, das capacidades do arquitecto português enquanto criador de algo inovador, capaz de criar um complexo (conjunto de edifícios, agregados ao jardim) síntese depois de anos tão conturbados como foram os anos 40 e 50. Anos antes deste início de projecto a Fundação tinha promovido uma série de viagens ao estrangeiro por parte de arquitectos portugueses como foi o caso de Carlos Ramos e Keil do Amaral que estiveram presentes nas acções realizada pela Fundação em Paris, que contribuíram para que posteriormente a Keil de arquitectos à frente do projecto para o Estádio de Bagdade (na Pérsia/Iráo) e para a Centro Cultural presente no Palácio da Avenida de Léna, em Paris.

Existia, por parte de José de Azeredo Perdigão, um grande voto de confiança nas capacidades de projecto dos arquitectos modernos portugueses, pois o próprio lema do projecto “fazer mais, melhor e diferente” pedia isso mesmo, pedia que fosse dada aos portugueses a capacidade de mostrar no estrangeiro que a classe de arquitectos em Portugal conseguia responder à altura do desafio e receber bem todas aquelas obras de artes da colecção de Calouste Gulbenkian.

¹⁰² Conde, Idalina, *A Escrita da História*, in Ana Tostões (coord.) Sede e Museu Gulbenkian, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2006

Um dos consultores deste projecto, chamado pela Fundação, o Engenheiro Luís de Guimarães Lobato, tomou as rédeas desta operação tendo também sobre sua alçada a pesquisa de referências de projectos e arquitectos internacionais que pudessem dar um forte contributo a todo o processo e possivelmente ser-lhe encomendado o projecto. Juntamente com Guimarães Lobato estavam também os arquitectos Sommer Ribeiro e Sotto Mayor, que se deslocaram a vários países na Europa numa espécie de viagem de conhecimento em busca de inspirações e de respostas para este início de trabalhos.

A primeira viagem foi feita à Suécia e à Alemanha (1959), seguindo-se depois França, Holanda e Londres (1960), tinha o objectivo de conhecer novos museus e projectos relativamente recentes dentro daquelas que seriam as expressões arquitectónicas modernas e nas reflexões em torno do “projecto cultural” inserido na cidade, como serviço à sociedade. Percebia-se então que todo este processo, que decorria paralelamente com as questões burocráticas e legais para a obtenção dos terrenos do Parque de Santa Gertrudes, era feito de uma forma meticulosa e muito cuidadosa para que nada escapasse na concepção de uma obra que era vista já como a grande obra do decénio e talvez mesmo do século. Estiveram em contacto com diversos projectos como o South Bank Arts Center (Londres), Museu das Artes e Tradições Populares (Paris) ou o Museu de Belas-Artes André Malraux (Le Havre), tudo projectos que demonstravam uma síntese do Movimento Moderno dentro de uma lógica crítica e pós-moderna e isso percebia-se na aplicação de certos materiais, na construção dos espaços e na forma como eram ocupados os diversos equipamentos culturais.

Guimarães Lobato, depois deste processo de visitas, e com a permissão da Fundação, decidiu procurar um consultor na tentativa de criar uma ligação do projecto com premissas internacionais e feita de acordo com aquilo que de mais moderno e recente vinha da Europa, acabando por escolher o arquitecto inglês William Allen. A contratação deste arquitecto estava intimamente ligada com as questões construtivas, técnicas de arquitectura e física das construções, uma vez que Allen tinha já um vasto currículo e experiência em diversos projectos e obras. Para um projecto com esta complexidade, W.Allen defendia a necessidade de criar uma regra, uma modulação nos principais elementos construtivos que podessem contribuir para uma leitura generalizada coerente e para uma maior economização de recursos, dentro da dimensão estrutural do projecto. Acrescentou também, ainda sobre o tema da construção da sede da Fundação, que o uso dos materiais disponíveis em Portugal poderia ser uma mais valia, não só para a dinamização do mercado nacional e para o crescimento de determinados sectores da construção como para própria valorização do património de dos recursos portugueses; para além disto também era necessário aquilo a que Allen denominava por *the cfratsmanship* explicando que num projecto com esta dimensão e com tanta diversidade espaços e de actividades a que se destinam tinha de se ter uma política cautelosa.

Deu como exemplo do auditório em que esteve ligado em Londres dizendo “(...) não é possível especificar na perfeição espaços acusticamente complexos, como o de um auditório, e, tal como se procedeu com o Royal Festival Hall em Londres, reservou-se um período de tempo e uma quantia de dinheiro para ajustar essas especificações no final da construção”¹⁰³.

Para além de William Allen, o engenheiro Lobato decidiu ainda acrescentar dois nomes estrangeiros à lista de consultores como foram o caso de Georges-Henri Rivière (Director-geral da Comissão Internacional dos Museus da UNESCO-ICOM) ajudando nas bases para uma construção sólida de um programa de museu, Sir Leslie Martin (Professor de Arquitectura em Cambridge e arquitecto da Royal Festival Hall) que esteve ligado a uma série de projectos como a ampliação da Biblioteca da Universidade de Oxford e no projecto para o museu das Artes e Tradições Populares em Paris. Para fechar a lista de consultores surgiu ainda o nome de Franco Albini (autor de estudos e de projectos de remodelação de diversos museus italianos, como o Palácio Bianco, o Tesouro de São Lourenço, entre outros) e o de Afonso Eduardo Reidy, arquitecto brasileiro que estava ligado à última grande obra museológica- o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que era vista na altura como uma das maiores obras, tornando-se assim um equipamento cultural de excelência.

Seguiu-se um ano de discussão em redor da escolha do(s) arquitecto(s) que faria(m) parte deste novo projecto para a sede da Fundação Calouste Gulbenkian e diversos ensaios e questões estavam já a ser resolvidas pelos próprios consultores, nomeadamente Leslie Martin e William Allen que seguiam mais de perto dos as incidências do trabalho que antecedia o projecto. Não obstante da presença destes consultores estrangeiros, a Fundação também dava a oportunidade de participação de um funcionário da fundação, como era o caso de Sommer Ribeiro, que conseguiu alterar a escolha das políticas da Fundação, em parte, aconselhando a que se desse uma oportunidade aos arquitectos portugueses de criar algo que pudesse ser uma marco no panorama nacional. Assim decidiu a Fundação, nunca dispensando as mais qualificadas contribuições dos colaboradores internacionais, que se criasse um concurso público aberto a arquitectos portugueses, sempre com o intuito de valorizar o trabalho de equipa, reunindo tudo o que era conhecimentos dos consultores nacionais e estrangeiros, bem como diversos elementos de diferentes domínio da arquitectura.

Carlos Ramos e Keil do Amaral lideraram esta equipa de consultores em Portugal e estiveram responsáveis pela escolha dos arquitectos que poderiam entrar no concurso público para o projecto da sede da Fundação. No entanto a Fundação insistiu que se deveriam formar dois a três grupos de trabalho que depois poderiam concorrer ao projecto, esses grupos poderiam ter também alunos recém-formados ou que fossem ainda finalistas dos cursos. Face a estas condições foram escolhidos três grupos de trabalho: o grupo A

¹⁰³ Allen, William, “Remark Concerning the Programme for the Head-Quarters Project of the Gulbenkian Foundation”, 13 de Agosto de 1958 (Dossier 119, Proc.n.º95-B-4-7, vol.8-C-1.º, AFCG)

contava com os arquitectos Frederico George (1915-1994), Manuel Cristóvão Laginha (1919-1985), Luís Cunha (1933) e Jorge Segurado (1898-1990), no grupo B tínhamos Alberto Pessoa (1919-1985), Ruy D' Athoguia (1917-2006), Pedro Cid (1925-1983) e Conceição Silva (1922-1982) e por fim, no grupo C, tínhamos os arquitectos Arménio Losa (1908-1985), Formosinho Sanchez (1922-2004), Luís Pádua Ramos (1931-2005), João Abel Manta (1928).

O Conselho, depois de ter escolhido os três grupos de trabalho rapidamente percebeu que não havia condições para ter mais do que três elementos por equipa pelo que decidiu retirar um elemento de cada uma das equipas; acrescida a esta medida, o conselho decidiu também que os consultores estrangeiros deveriam ajudá-los durante o processo, dando o seu apoio indiferenciado a todos os grupos. Este apoio foi dado, durante alguns meses, através de pequenas conferências que Leslie Martin, Rivière e Albini davam, para que as equipas de trabalho ficassem já com a primeira fase de estudos e projecto resolvida, ajudando assim a uma maior celeridade do processo. As conferências tinham diversos temas, não só relativos à memória do lugar (com explicação da história daquele Parque de Santa Gertrudes) bem como a história da cidade de Lisboa e especialmente daquela zona norte junto às Avenidas Novas, questões físicas e topográficas e até uma pequena aproximação àquelas que deveriam ser as premissas construtivas para o novo complexo cultural.

Os arquitectos presentes nas equipas de trabalho e consequentemente nas propostas para o projecto, tinham influências e vinham de gerações distintas no que toca à formação e à aprendizagem da Arquitectura em Portugal. Nas três equipas encontramos arquitectos que surgiram activos após o congresso de 1948, trazendo consigo o pensamento e os ideais defendidos e debatidos, com algumas aproximações ao purismo e racionalismo inerentes a esse mesmo momento da Arquitectura. Além disto há que destacar o facto de vierem de diferentes tipos de ensino e regiões do país, daí as visões sobre as propostas também serem elas muito distintas.

A equipa de Alberto Pessoa, Pedro Cid e Ruy Athoguia era já consciente do pensamento de projecto para a cidade de Lisboa, e um dos exemplos disso mesmo é o liceu Padre António Vieira (1959/64). As ideias partilhadas entre os três eram muitas e claras, facilitada esta interacção pelo facto de pertencerem à mesma geração. As suas obras em arquitectura eram caracterizadas pela qualidade com que se conseguiam conciliar a simplicidade, clareza das formas e a economia estrutural o que resultava em espaços bem conseguidos, com uma circulação liberta de elementos estruturais; todos estes factores ajudaram a que se criasse um grupo de trabalho coeso e focado na resolução através dos mesmos mecanismos arquitectónicos.

A equipa B era constituída por arquitectos com abordagens diferentes à Arquitectura: por um lado tínhamos o já experiente Arménio Losa, que tinha participado de uma forma activa no IAPP, por outro o jovem Luís Pádua Ramos (ambos do Porto) e o terceiro elemento era Formosinho Sanchez, de Lisboa. Arménio Losa era um arquitecto que vinha já fortemente marcado pelo estudo das obras *neo-nacionalistas* e pelo levantamento feito à Arquitectura popular, tendo uma noção clara

de que era necessária uma ruptura com as tradições; já o arquitecto Formosinho Sanchez trazia consigo os ecos do seu último trabalho realizado em cooperação com Ruy Athoguia para o tribunal de Rio Maior, uma obra que marcava uma clara monumentalidade, na qual conseguiu recriar um equipamento com características formais e funcionais rigorosas.

A terceira equipa tinha ideias mais heterogéneas e desarticulada, Manuel Maria Laginha trazia consigo muitas influências modernas percebendo-se pelos seus últimos trabalhos antes do concurso (Conjunto Habitacional da Av. Estados Unidos da América, prémio Valmor em 1957 e a creche de Olhão) nas quais se observavam plásticas muito similares às brasileiras, num exemplo claro de projecto adaptado às condições, neste último caso climáticas. No final da década de 50 existiam claras divergências no que toca à visão sobre a modernidade e aquilo que foi o confronto entre a tradição e a modernidade durante todo o decénio, levando a que a capacidade criativa e o desenvolvimento tecnológico entre as propostas fosse diferente e até mesmo dentro de cada proposta, pelos diferentes arquitectos. Foi neste grupo, da terceira proposta, que se evidenciaram essas mesmas ambiguidades, quando se percebia claramente uma divergência entre aquilo que era a visão de Laginha e a visão quer de Arnaldo Araújo, quer de Frederico George, dois arquitectos que participaram no Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal. Estes dois arquitectos tinham ainda presente uma ideia forte de que a tradição e a cultura do espaço deveriam ser preservadas, bem como o uso dos materiais e o contexto do projecto tivesse alguma ligação com o local e com a cultura existentes.

Estavam bem presentes as diferentes visões e posições face aquilo que tinha sido discutido, principalmente na década de 50, mas ao mesmo tempo essas diferentes posições traziam, como afirmava o engenheiro Lobato “uma riqueza única, com propostas diversificadas, mas que davam uma interpretação rica da cidade de Lisboa e da visão, também ela variada, sobre equipamentos culturais para a sociedade”. Foi interessante observar, depois das propostas elaboradas, as diferentes abordagens e ideias que estavam em cima da mesa, umas recriando novas expressões da modernidade outras dando clara importância a uma obra mais conservadora e racional. Era possível observar os dois extremos de posicionamentos perante a Arquitectura moderna que influenciariam, e muito, a década que se seguia em Portugal.

“É interessante atentarmos nas três propostas apresentadas na medida em que traduzem, com diferente sentido de radicalismo, a crise de valores esboçada no final do decénio, resultado do questionamento do racionalismo da modernismo internacional e da necessidade de uma aproximação humanista pela via organista, permitindo uma permeabilidade de influências das diversas tendências e revisões operadas no seio do Movimento Moderno”¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Tostões, Ana, “Os verdes anos na Arquitectura portuguesa dos anos 50”, Série 2, Argumentos 14, FAUP publicações, 1997, p.189.

A proposta de Frederico George, Manuel Laginha e Arnaldo Araújo (grupo C), caracterizava-se por ser, das três propostas, a menos ligada aos cânones do Movimento Moderno, entrando por uma visão mais organicista recorrendo a uma fragmentação de volumes dentro de uma lógica complexa de volumes (demasiado complexa porventura) que se assentava muito nas raízes *neo-empiristas* da arquitectura escandinava. Por um lado esta proposta estava encaminhada e seguia aquilo que eram os cânones da modernidade, na qual enquadrava o conjunto de instalações num percurso orgânico, sempre dentro de uma geometria fortemente marcada que criava percurso ao longo de todo o parque. Esta articulação que se criava entre os diferentes espaços rejeitava muito daquilo que eram as experiências espaciais racionalizadas e estandardizadas pelo Movimento Moderno, uns anos antes.

Todas estas ideias apresentadas pelos três arquitectos traduziram-se num projecto pouco consistente, ainda em forma de ensaio (aos olhos de quem avaliava as propostas) e isso reflectia-se nos desenhos e nos textos de apoio dos mesmos, que demonstravam estar incompletos ou muito confusos. Problemas que acabaram por evidenciar a pouca capacidade de interligação deste grupo, o conflito que surgiu nesta caminhada até à proposta final, resultando assim num projecto que mostrava estar com graves problemas no que tocava à escala, à implantação e relação com o próprio parque (era a proposta que mais percentagem de ocupação tinha em implantação). A tentativa de criar algo que se pretendia ser um percurso, numa lógica de espaços interior e exteriores, com pequeno pátios e aberturas para o exterior, não mostrava ter uma força e uma clareza revelando uma “desarticulação na relação dos diversos sectores, nos percursos de ligação com injustificada extensão, na excessiva área de construção resultante, a maior das três propostas, com natural sacrifício do espaço verde do Parque”¹⁰⁵.

Sobre esta proposta do grupo C, o grupo de consultores deu a sua apreciação dizendo que, em vez de um “(...) edifício integrado no Parque o que resultou em medida considerável foi um um edifício em vez do Parque”¹⁰⁶, que vinha contra aquilo que era pretendido por toda a equipa de trabalho e contra as vontades iniciais da Fundação.

A proposta do grupo de Arménio Losa, Sebastião Formosinho Sanchez e Luís Pádua Ramos (grupo B), um pouco à semelhança da do grupo A apoiava-se muito naquilo que era uma Arquitectura mais racionalista (em termos estilísticos), com uma intenção clara de concentrar todos os edifícios e objectos construídos e depois libertar o restante parque para um jardim que envolveria toda esta massa construída; este último ponto é mais evidente na proposta de Alberto Pessoa e restante equipa, em que os serviços e equipamentos se concentram numa zona mais central do

¹⁰⁵ Ibidem, p.190

¹⁰⁶ AA/VV, “Relatório de apreciação dos três estudos de ante-projecto da construção da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Março de 1960, p.13

parque acentuando ainda mais este envolvimento da natureza com o construído. Arménio Losa e a sua equipa decidiram criar uma reflexão um pouco ambígua, tento que a articulação com a natureza já existente no parque, ao mesmo tempo que marcavam com monumentalidade plano marginal junto à Avenida de Berna. Face a isto, decidiram construir na zona mais a Norte, assumindo uma frente de rua com a Avenida de Berna (então Avenida de Berne) libertando todo o espaço arborizado atrás, preservando grande parte das espécies plantadas a Sul do Jardim.

*“O projecto vincava claramente uma noção de monumentalidade, muito inspirada em projectos que eras feitos nas novas capitais como Brasília e Chandigarh, assumindo grandes massas construídas, com um edifício torre que condensava todos os serviços administrativos da Fundação e depois um corpo horizontal onde se estendiam os auditórios, a biblioteca e o museu.”*¹⁰⁷

O museu assumia-se como um objecto circular, caracterizado por uma nova forma de circulação inspirada, por exemplo, no Guggenheim de Nova Iorque, projectado por Wright em 1959 e que trazia, *à priori*, uma nova predisposição formal na cidade ao mesmo tempo que resolvia o gaveto da futura Praça de Espanha. Todo o edificado pensado para o projecto era claramente destoante da proposta para o parque, com um construído rígido e claramente racional não se poderia criar uma proposta de um jardim serpenteante, com caminhos deambulatorios que criariam uma circulação pouco fluída.

*“O ecletismo do conjunto, onde é notória a falta de unidade, reflete-se numa sintaxe excessivamente formalista, recorrendo-se a uma grande variedade de formas e volumes com uma notória afirmação, de modo que a construção “tem mais o ar de ter sido ali introduzida do que de fazer parte do sítio e do seu ambiente característico”. Por um lado, a opção da torre de 60 metros denuncia um compromisso provinciano de marcação simplista da urbanidade desejada, por outro a recorrência a uma imagem referenciada a um vago organicismo, condensando a ideia da busca de novas formas a partir das novas técnicas e materiais na forma cilíndrica do museu- global, gigante e orgânica- como um crustáceo (...).”*¹⁰⁸

A noção de unidade não estava presente nesta proposta, percebia-se que, apesar de existir uma linguagem global clara subjacente a este projecto e de ter havido um trabalho minucioso e cuidado, o conjunto sofria de algumas carências que eram indispensáveis para criar um todo coerente e que fosse ao encontro do pretendido pelos consultores e Fundação.

A equipa vencedora, composta por Adalberto Pessoa, Pedro Cid e Ruy Athoguia, reunia três arquitectos da geração “congresso”, mas que muito do seu trabalho em arquitectura era feito separadamente mas sempre com grande qualidade. À semelhança da proposta anteriormente

¹⁰⁷ Ibidem, p.14

¹⁰⁸ Tostões, Ana, “Os verdes anos na Arquitectura portuguesa dos anos 50”, Série 2, Argumentos 14, FAUP publicações, 1997, p.191

referida, esta localiza-se também na mesma zona do parque, dando também importância na criação de uma frente de rua com a Avenida de Berna. A solução encontrada pelos três arquitectos era conceptualmente muito forte e a verdade é que isso se traduziu quer nos desenhos entregues quer no próprio texto com a memória descritiva (texto esse que apresentava apenas sete página) no qual se demonstrava uma vontade clara em criar o verdadeiro centro cultural através de uma continuidade de espaços que conseguia suportar as diversas actividades da Fundação.

O grande desafio por parte desta proposta era criar um ambiente cultural dentro de um espaço verde e tudo isto inserido num ponto central dentro da cidade, este ambiente era recriado através de mecanismos próprios da arquitectura, desde a concepção dos espaços, à lógica de circulações e até ao próprio uso dos materiais e técnicas. Uma das ideias mais importantes deste projecto era, conforme descreviam na memória “(...) concepção do espaço externo e arranjo paisagístico (...) com base em grandes extensões relvado, com maciços de arvoredo e um mínimo de arruamentos de serviço. Previam-se, para tal, não só a conservação das melhores espécies existentes, entre as quais avultavam os três grandes eucaliptos, cuja conservação condicionou a implantação dos edifícios, mas também a plantação de outras, nomeadamente no guarnecimento das orlas previstas para o parque. Tem especial importância no aspecto paisagístico o arranjo já referido do teatro ao ar livre, assim como a distribuição de peças de água que se esboça na planta geral”.¹⁰⁹ Este pequeno ponto presente no texto sobre o projecto define bem a sensibilidade que este grupo teve perante temáticas que mostravam ser pouco importantes quando olhamos às outras propostas dos outros grupos. A concepção dos espaços exteriores ajardinados tinha enorme importância pois constituía, inicialmente, um entrave para as questões de assentamento dos edifícios e mais tarde um importante elemento na relação entre o parque já existente, o que iria ser construído e o edifício que estava para chegar.

Acrescida a esta sensibilidade estava também uma certa racionalização de custos, matérias e espaços, criando assim uma proposta viável não só em termos construtivos, mas também a nível económico, pois seria uma proposta inteligente que criava a menor área de ocupação possível (apenas 13% do parque) o que permitia uma criação de amplos espaços ajardinados, alguns com relações directas com espaços interiores dos próprios edifícios. A relação com o parque criada pelo projecto, não estava apenas cingida à relação com as espécies existentes ou a destruição ou não das áreas de vegetação, mas também com as questões topográficas; havia a necessidade, dentro da tal economia de meios, ter a menor área de escavações e fundações possível, criando assim um resultado de qualidade numa perfeita conformidade entre os interesses económicos e a questão conceptual do projecto. Com certeza que, face à enorme bagagem financeira que a Fundação Calouste Gulbenkian tinha, todos estes factores eram um tanto ou quanto irrelevantes, mas ainda assim demonstraram,

¹⁰⁹ Cf. “Memória Descritiva”, proc. 40276/ 961, 15 de Julho de 1961.

especialmente aos júris do concurso, uma capacidade de reflexão de uma verdadeira arquitectura até nos processos que estavam por detrás de toda a concepção.

Depois de apresentadas as três propostas, o grupo de arquitectos consultores fez uma retrospectiva daquilo que tinha sido o concurso e a forma como os grupos abordaram o programa ressaltando que a aposta na arquitectura nacional tinha sido uma aposta ganha e que se reuniam todas as condições para uma obra ímpar e que nos dias de hoje representa um projecto de excepção na cultura arquitectónica nacional. Sobre o vencedor do concurso, o grupo de Adalberto Pessoa, Pedro Cid e Ruy Athoguia, os consultores salientaram a capacidade de união e de trabalho em grupo em prole de um projecto que, de uma forma irrepreensível, integrava a proposta no sítio; *“Desenvolvida em volumes baixos, que o arvoredo domina (...) sentindo-se a presença e o gozo do parque em variados sectores da composição interna (foyers, salas de reunião e conferências, exposições temporárias, restaurante, etc.) sem causar quaisquer possíveis afrontamentos ao Palácio dos Meninos da Palhavã, de conotação tradicional e delicado tratamento, por parte de um novo edifício de escala e feição arquitectónica muito diferentes”*¹¹⁰.

As qualidades desta obra estavam evidentes depois desta avaliação e depois de vários elogios por parte dos consultores internacionais, que viam na obra uma “mudança no paradigma da arquitectura Portuguesa” conseguindo, depois de uma década de luta, recriar tudo aquilo pelo qual se debateu durante toda a década de 50. As questões da tradição e das raízes culturais (estando presente um certo conservadorismo) versus as premissas do Estilo Internacional e a invasão da expressão moderna em Portugal levantaram diversas discussões já abordadas anteriormente, mas levaram a que se denota-sem pormenores de ambos os pontos neste projecto para a Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian.

*“As qualidades aparentemente paradoxais desta obra, sobriedade e carácter, discrição e afirmação, anunciam com suprema poesia o caminho da revisão do moderno, pela via do racionalismo, seguro e transformado em brutalismo tão sensível quanto essencial que atinge um desejo e espiritualizado organicismo”*¹¹¹.

O projecto da sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian demonstrou assim ser a confirmação do grau de maturidade do projecto moderno em Portugal, revelando-se assim um projecto único até então que traduzia, não só no resultado final, mas em todo o processo que passou desde os estudos iniciais até mais tarde, ao acréscimo do Museu de Leslie Martin.

¹¹⁰ Cf. “Relatório de apreciação dos três estudos de ante-projecto da construção da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian”, Lisboa, 1960

¹¹¹ Tostões, Ana, “Os verdes anos na Arquitectura portuguesa dos anos 50”, Série 2, Argumentos 14, FAUP publicações, 1997, p.193

Todos os acontecimentos que surgiram na década de 50, a partir de 48 com o Congresso, estavam já interiorizados por este grupo de arquitectos que concebeu este novo ponto cultural na cidade de Lisboa. A dimensão deste projecto está muito para além do “produto” final, percebendo-se que o Complexo da Fundação Calouste Gulbenkian (termo adoptado após discussão e debate com o Professor Michel Toussaint) viria a criar uma ruptura naquela que era a abordagem da sociedade perante a cultura e da própria cultura perante a sociedade.

Claro que está que, após dez anos de construção, algumas coisas foram alteradas ao projecto inicial, mas a forma exímia como este estava resolvido, permitiu fazer pequenos ajustamentos sem nunca perder a verdadeira identidade e o conceito inicial. Uma obra assim iria criar uma mudança nos temas da modernidade e do projecto em Portugal, mas conseguia também criar repercussões no estrangeiro com a presença em algumas publicações por exemplo na *Architectural Design* ou na *L'Oeil*, destacando o valor e singularidade num projecto que se apresentava com monumentalidade aos olhos de uma sociedade conservadora ainda sob a alçada de um regime já em declínio e com o fim anunciado.



Figura 27: Knud W. Jensen - Louisiana Art Museum, Dinamarca, 1958



Figura 28: Louis Kahn - Kimbel Museum of Art, EUA, 1972

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

8.1 Considerações finais

Esta dissertação pretende ser uma leitura crítica de um conjunto de ideias e de estudos sobre o percurso da Arquitectura Moderna, num campo alargado de pesquisas históricas e teóricas. Trata-se de uma linha temática e problemática que, apesar de ter transcorrido até à década de 1960, continua a gerar um intenso debate, seminal para a sustentação de um conceito coerente de *Arquitectura*.

O percurso da Modernidade (como está presente no título) merece um estudo tão aprofundado quanto possível que não o feche no Passado, mas que sirva de discussão e análise que nos permite no dia de hoje determinar certos aspectos de uma boa ou má prática de Arquitectura. As questões em torno da tradição e modernidade que se prendem com uma distinção baseada num confronto entre ambas, do ponto de vista deste trabalho, representa uma discussão pouco pertinente uma vez que não deve ser vistos como dois personagens de histórias diferentes, mas sim aliados, para uma correcta compreensão da Arquitectura.

A tradição ou modernidade, depois de uma reflexão descritiva nesta dissertação, podem ser tomadas de uma forma moderada, na qual se pode defender uma terceira via baseada numa modernidade assente na tradição e aí sim, sustentar muitas das premissas modernas (que respondem a necessidades de uma sociedade moderna) em factos passados e adequá-las a certos costumes e tradições do sítio. Posto isto, pode colocar-se o objectivo deste trabalho de uma forma muito sintetizada e pragmática segundo três pontos.

1. Numa primeira fase desta dissertação está presente uma preocupação em sustentar todo o desenvolvimento do trabalho a partir de uma base histórica sólida, percebendo os diversos enquadramentos, de tempo e espaços. Este estudo foi fundamental para se perceber que os acontecimentos no domínio arquitectónico que surgiram ao longo de todo o século XX, não surgiram a partir de um acaso ou de uma inspiração divina, mas sim de uma série de acontecimentos sociais, económicos e até mesmo políticos.

Percebe-se que existiu sempre, ao longo do percurso da modernidade, uma relação de causa-efeito, a partir da qual se conseguiam expressar os diversos movimentos e correntes artísticas

sempre por meio de um conjunto de personalidades ou organizações artísticas e culturais. Dentro deste tema estiveram diversos acontecimentos relevantes para o aparecimento, primeiro de uma corrente de Vanguarda e depois, mais tarde, com ideias e visões mais amadurecidas, o Movimento Moderno; esses acontecimentos foram, por exemplo, a “2ª revolução industrial” (expressão apoiada nas palavras de Leonardo Benevolo) e o pós-primeira Guerra Mundial que data de 1918. É exactamente a partir da década de 1920 que se pode afirmar com maior clareza, e aí graças à difusão da expressão moderna encabeçada pela *Bauhaus*, que o Movimento Moderno dava já sinais de uma imposição não apenas teórica, mas também de dimensão concreta, através de alguns projectos de nomes como Walter Gropius, Mies van der Rohe, entre outros.

2. No desenvolvimento do trabalho, a partir do nascimento do Movimento Moderno estão presentes vários casos de estudo, relatos históricos e posicionamentos críticos em torno de uma nova Arquitectura. Esta nova Arquitectura fazia uma ruptura com todos os classicismos *beaux-artianos*, que de certa maneira terminavam com as denominações estilísticas que se caracterizavam por “manobras melancólicas”, de invocação do passado.

O trajecto feito pela Modernidade esteve longe de ser calmo, como aliás foi perceptível em tantos outros momentos da história em que se surgiam movimentos de ruptura, especialmente artísticos. O objectivo da abordagem a este mesmo percurso era perceber, através de um estudo factual e depois mais distanciado (logo crítico), o confronto da Arquitectura moderna com diversos temas que lhe estão intrinsecamente associados.

Posto isto, fez-se uma revisão do Movimento Moderno, presente no título do trabalho, assente em três pontos principais que acabaram por trazer maior debate e discussão ao longo do século.

2.1. A expressão da Modernidade (ou o progresso da sociedade) no confronto com os regimes autoritários que, ao contrário da ideia retida *a priori* do trabalho, acabou por ser determinante, de uma forma positiva, para uma evolução e uma difusão da Arquitectura moderna fora da Europa. O controlo e a repressão destes regimes que assombraram vários países europeus entre as décadas de 1930 e 1970, não estava directamente ligado à expressão de uma linguagem arquitectónica, impedindo que esta fosse praticada nesses mesmo países; o objectivo destas políticas era combater os ideais e conceitos que se encontravam por detrás dessa mesma modernidade e que poderiam lesar a imagem do poder e as suas representações culturais e artísticas. A perseguição ou o empurrar para o exílio de diversos arquitectos levada a cabo realizada por estes regimes autoritários, fez com que muitos deles, associados ao

Movimento Moderno, se instalassem noutros países da Europa ou se estabelecessem nos Estados Unidos da América. Os EUA beneficiaram dessa “fuga” de cérebros artísticos para conhecer um extraordinário avanço na sua expressão arquitectónica.

2.2 A Arquitectura Moderna conheceu novos desafios que fizeram com que a sua linguagem sofresse algumas alterações e algumas das suas ideias originais acabassem por se adaptar a essas novas condições. Este segundo ponto da Revisão Crítica do movimento analisa, através de diversos casos de projecto e alguns manifestos de arquitectos desse mesmo movimento, o processo de adaptação da expressão moderna quer no domínio cultural, quer climático. A integração em novos contextos geográficos, como África, a América ou mesmo a Ásia, passava por compreender, numa primeira fase, de que forma os seus ideais e recursos técnicos poderiam adaptar-se a essas mesmas condições. Isto acabou por dar resultados extremamente significativos e acima de tudo provar que a linguagem moderna poderia ainda sofrer uma evolução e não apenas estagnar num conceito original mas estático. O modelo moderno original, apesar desta mesma adaptação, acabou, não por perder o seu real significado e aceitou uma série de factores com os quais se confrontou através da sua difusão, ganhando assim um novo peso e uma nova compressão, não só pela cultura arquitectónica original mas também pela sociedade.

A adaptação da Arquitectura a novas realidades levou também a uma troca de conceitos e metodologias entre a Europa e os restantes continentes, em particular a Ásia. A Ásia, de forma espontânea ou forçada, incorporou muitos elementos culturais e artísticos ocidentais, desde os mais tradicionais até aos mais vanguardistas. Em sentido inverso, houve também casos de incorporação de conceitos e práticas arquitectónicas asiáticas na Europa. O caso do Japão é especialmente relevante. No campo da Arquitectura, podemos falar da nova percepção do espaço (tema que era já muito discutido a propósito da procura do verdadeiro significado da Arquitectura) e da forma como este era abordado pela tradição nipónica. A casa tradicional japonesa, como referimos nesta dissertação, constituiu um verdadeiro exemplo para a concepção espacial de um espaço doméstico e ajudou a que uma série de metodologias de abordagem projectual fossem reformuladas, para uma procura sensível da verdadeira vivência dentro da habitação. O caso de F.L. Wright é destacado e abordado com maior detalhe, dado que o seu fascínio e estadias várias no Japão acabaram por influenciar o seu projecto e contribuir para o enriquecimento da Arquitectura ocidental.

2.3 Por fim, e ainda dentro desta revisão, houve espaço para uma reflexão pós-modernista, através de uma série de movimentos críticos a certas premissas do modernismo,

adaptando assim algumas das ideias a uma realidade que estava já afastada de toda a agitação que se viveu, principalmente na primeira metade do século XX. É principalmente com a queda do CIAM e aparecimento do *Team X*, em meados de década de 1950, que se encontra espaço para uma reflexão sobre todo o percurso da Modernidade, acabando por se defender muito daquilo que tinha sido então defendido algumas décadas antes, especialmente no domínio da *Humanização da Arquitectura*. Este tópico, já antes destacado e trabalhado por autores e arquitectos como Otto Wagner (ainda na Vanguarda) ou Alvar Aalto já nos anos 40, tornava-se assim a principal premissa dos grupos críticos ao movimento, determinando que todos os ideais deveriam, antes de mais, adaptar-se a um estudo aprofundado sobre a compreensão da Arquitectura por parte das pessoas. *O Novo Brutalismo*, aprofundado por uma série de arquitectos pertencentes ao *Team X*, reflete uma espécie de reflexão em torno da “verdadeira Arquitectura”, defende um regresso aos estudos da história das sociedades e uma aplicação de uma perspectiva *neo-vitruviana* que colocava a estética como um dos três pontos de menos significado no acto de projecto; isto levou a que se recriasse a Arquitectura segundo uma visão *Palladiana* em que a cultura era ancorada nas pessoas e por isso deveria ser “fácil” e compreendida pela sociedade. A aproximação ao papel do ser humano na Arquitectura, através de temas associados a outras disciplinas como a Antropologia ou a Sociologia, expandiu-se depois para o estudo prático de projecto, mais propriamente ao conceito de cidade e ao papel da habitação dentro dessa mesma cidade. Estava assim aberto o debate sobre os quatro pontos da Carta de Atenas de Le Corbusier.

3. A parte final deste trabalho fechou a objectiva, apontando ao caso português e ao modo como o “Tímido modernismo” se expressou na Arquitectura nacional. O título de partida para esta terceira parte do trabalho inspira-se naquilo que Nuno Portas e, de certa maneira, Pedro Vieira de Almeida, defendiam nas suas visões críticas (mas ainda que baseadas numa vivência muito próxima) sobre a chegada da expressão moderna a Portugal. Antes do início desta dissertação, tínhamos uma visão limitada e simplista da realidade do percurso da Modernidade em Portugal; no essencial existia a ideia que o regime salazarista constituía uma força de bloqueio das aspirações modernas e das praticas de Arquitectura portuguesas.

Com uma entrada muito tímida, a modernidade, constituiu para os arquitectos portugueses um gesto estilístico muito ténue que, de certa maneira, se associou a um estilo nacionalista (tradicional) esse sim “proposto” pelo Estado Novo. As primeiras abordagens de projecto, aplicadas por uma geração modernista, estavam ainda muito distantes das

premissas modernas aplicas pelo *Estilo Internacional* na restante Europa. Foi importante, neste trabalho, distinguir duas gerações (ou duas abordagens distintas): uma modernista que se mostra activa até perto da segunda metade da década de 40 e outra pós-Congresso de 1948, já com uma abordagem diferente e enraizada nas linguagem moderna. O grande destaque desta transição, e que é demonstrado no trabalho, é Keil do Amaral, que se afirma como “arquitecto-charneira” entre a geração modernista e a geração moderna que surge na década de 1950.

A década de 1950 significou, para diversos autores, mas também para esta dissertação, um momento importante na afirmação de novos ideais e conceitos em torno da Arquitectura moderna em Portugal. Esta afirmação fazia-se não só no panorama político (ainda que de uma forma muito subtil), mas especialmente junto da sociedade e do ensino. Aqui os dois grandes grupos de arquitectos no país - o ICAT (Iniciativas Culturais Arte e Técnica) e a o ODAM (Organização dos Arquitectos Modernos) - tiveram um papel preponderante nesta mesma difusão e usaram os meios mais convencionais, também aplicados no estrangeiro, recorrendo às publicações periódicas e congressos. Periódicos e congressos que permitiram expor não só projectos realizados em Portugal como no estrangeiro. O contacto com a sociedade, as intervenções na cidade (com grandes planos urbanos quer no Porto quer na cidade de Lisboa), o aparecimento de uma geração moderna e de nomes como Siza Vieira, e um vasto conjunto de objectos notáveis da Arquitectura portuguesa, fizeram desta década uma das mais importante da história da Arquitectura nacional; exactamente por isso, tem destaque e análise nesta dissertação.

Uma certa folga das políticas “controladoras” que a Arquitectura moderna portuguesa conheceu, deveu-se em grande parte a um enfraquecimento do Estado Novo. O próprio regime estava interessado em divulgar um lado moderno do país (especialmente no plano cultura) através de algumas exposições internacionais, como foi o caso do pavilhão para a Exposição Internacional de Bruxelas em 1958 (cujo financiamento partiu do Estado). Por fim, ainda que com um estudo muito sintético, é analisado o processo (desde o concurso até à elaboração do projecto) do Complexo da Fundação Calouste Gulbenkian. Este estudo de caso surge nesta dissertação como um projecto notável que representa, em todo esse processo, uma síntese da modernidade em Portugal. A verdadeira Arquitectura, com o uso dos materiais crus como o betão, a pedra e o bronze e a articulação que o edifício cria entre os diversos espaços e depois dos espaços com o jardim acabam por invocar muito daquilo que, por exemplo, Louis Kahn trazia para a Arquitectura (exposto no Kimbell Art Museum, de 1966) ou em projectos como o Louisiana Museum of Modern Art, de Knud W.Jensen, projectado na Dinamarca em 1958.

Concluindo, podemos afirmar que todos estes temas e estudos sobre o percurso da modernidade durante grande parte do século XX não é indissociável de uma compreensão dos diversos temas que ainda hoje estão presentes na discussão sobre o papel da Arquitectura da sociedade e a forma como esta é, ou não, compreendida pelas pessoas.

As diversas disciplinas inerentes à Arquitectura, especialmente as que dialogam com as questões *Humanas*, têm um significado muito importante para a denominação do projecto e para a compreensão, não só sociológica, mas também histórica e cultural de uma sociedade ou de um lugar em concreto. Por isso, podemos concluir que, apesar de esta dissertação assentar numa compreensão histórica, estes temas e problemas se mantêm bastante actuais e ajudarão com toda a certeza a uma melhor compreensão do que é a Arquitectura contemporânea.

9 BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Pedro Vieira de, *A arquitectura no Estado Novo : uma leitura crítica : os concursos de Sagres*, Lisboa, Livros Horizonte, 2002

AMARAL, Francisco Keil do, *A Arquitectura e a Vida*, 1.^a edição, Lisboa, Cosmos, 1942

ARDENGO. Soffici, *Spirito ed estetica del fascismo*, cit. em E.Garin, *Cultura e vita morale*, La Casa, fasc. 6, 1959

ASHIARA, Yoshinobu, *L'Ordre Caché. Tokyo, La Ville du XXI^e siècle*, Hazan, 1994

BANDEIRINHA, J. António, *Grau Zero da Memória. Movimento Moderno*, in *Arquitectura moderna portuguesa, 1920-1970*, Coord. Ana Tostões, Sandra Vaz Costa, Lisboa, IPPAR, 2003

BANHAM, Reyner, *A critic Writes 'The new brutalism'*, University of California Press, 1996

BENEVOLO, Leonardo, *Historia da Arquitectura Moderna*, 2.^a Edição, São Paulo, Perspectiva, 1989

BENEVOLO, Leonardo, *O último capítulo da Arquitectura Moderna*, Lisboa, Edições 70, 1985

BROOKS, H.Allen, *Wright y la destrucción de la caja*, in Frank Lloyd Wright, Barcelona, Editorial Stylo, 1990

CARAPINHA, Aurora, *Jardins da Fundação Caslouste Gulbenkian*, in *Architécti*, Lisboa, Ano 5, n.º 125, 1994, p.40-55

CARVALHO, Eduardo Kol de, *O império da Imagem, Luzes e Sombras do Japão*, Editorial Tágide, Lisboa, 2010

COUTINHO, Bárbara dos Santos, *Carlos Ramos 1897-1969: obra, pensamento e acção: a procura do compromisso entre o modernismo e a tradição*, vol.2, Lisboa, 2001 (Dissertação de mestrado)

DRAXLER, Allen, *The Architecture of Japan*, Nova Iorque, 1955, p.240

FERNANDES, José Manuel, *Anos 60, anos de ruptura : arquitectura portuguesa nos anos sessenta*, Lisboa : Livros Horizonte, 1994

FERNANDES, José Manuel, *Dos anos cinquenta à actualidade*, in *Arquitectura Portuguesa*, n.º 5, 5ª série, Janeiro-Fevereiro 1986.

FERNANDES, José Manuel, *Arquitectos do séc XX: da tradição à modernidade*, ed. José Manuel das Neves, Lisboa: Caleidoscópio, 2006

FERNANDES, José Manuel, *A Arquitectura Japonesa: Mobilidade, Intimidade e Modernidade*, in *Arquitectura Japonesa Contemporânea* (Cat. Exposição), Fundação Oriente, 1992

FERNANDES, José Manuel, *Português Suave- Arquitectura do Estado Novo*, IPPAR, Lisboa, 2003

FIGUEIRA, Jorge, *From Bauhaus to our house: A face azul do moderno*, in "Jornal Arquitectos", n.º 203, Novembro-Dezembro 2001, p. 4-7

FORD, Edward R., *The details of modern architecture*, vol. 1, Londres, Cambridge, 2003

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1ª ed., 1989

FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, México, Gustavo Gili, 1983

FRANÇA, José Augusto, "Arquitectura do Estado Novo (1930-1948)", in *Arquitectura*, 4ª Série, nº 142, Julho 1981, p. 18-19

GOODWIN, Philip, *Brazil Builds Architecture New and Old 1652-1942*, The Museum of Modern Art, New York, 1943

GROPIUS, Walter, HEBERT, Bayer, GROPIUS, Ise, *Bauhaus 1919-1928*, Nova Iorque, The Museum of Modern Art, 1984.

HEIDEGGER, Martin, *Construir, habitar, pensar (1951)*, in Teoria e crítica de arquitectura Século XX, Lisboa, Caleidoscópio, 2010, p. 349-351

IAPP XX, *Inquérito à Arquitectura do Séc.XX em Portugal*, Ordem dos Arquitectos, Lisboa, 2006

JOHNSON, Bryan, *Frank Lloyd Wright: Europe and Beyond*, University of California Press, Dezembro 1999

KOIKE, Shinji, *Contemporary Architecture in Japan*, Tóquio, 1953

Le Corbusier, *Towards an Architecture*, Frances Lincoln, Trad. inglês, 2008

LIMA, Isabel Quelhas, *A casa Tradicional Japonesa*, Livraria Civilização, Porto, 1985

MILHEIRO, Ana Vaz, ROSSA, Walter, *Nos Trópicos sem Le Corbusier : Arquitectura luso-africana no Estado Novo*, 1ª. Edição, Lisboa : Relógio d'Água Editores, 2012

MOCK, Elizabeth, *Built in USA since 1932*, Museum of Modern Art (MOMA), New York, 1945

MONTANER, Josep M., *Depois do Movimento Moderno : arquitectura da segunda metade do século XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001

MORSE, Edward S., *Japanese home and their surroundings*, Boston, Ticknor and Company, 1886

NEUTRA, Richard, *Progettare per sopravvivere (1954)*, Trad. it., Milão, 1956

OLLERO, Rodrigo, *Letter to Raul Lino : cultural identity in portuguese architecture: the "Inquérito" and the architecture of its protagonists in the 1960's*, vol. 2, Lisboa : Imprensa Municipal, 2001

PEREIRA, Paulo, *Raul Lino, Arquitectura e Paisagem*, 1.^a edição, Lisboa, Ed. de Autor, 2013

PERRIAND, Charlotte, *Crise Del Gusto In Giappone*, Casabella, n.º.20, 1996

PORTAS, Nuno, *Carlo Scarpa, um arquitecto moderno em Veneza*, *Arquitectura*, Lisboa, 3.^a série, n.º59, 1957

RICHARDS, James M., *Introdução à arquitectura moderna*, Porto: Sousa e Almeida, 1961

ROSAS, Fernando, *Portugal na década de 40: Análise Social*, vol. XXIX (128), 4.^a edição, 1994

SMITHSON, Alison, SMITHSON, Peter, *O novo brutalismo (1957)*, in *Teoria e crítica de arquitectura século XX*, Lisboa: Caleidoscópio, 2010, p. 389

TAFEL, Edgar, *Years with Frank Lloyd Wright: Apprentice to Genius*, Dover Publications, New York, 1979

TANIGUCHI, Yoshio, *A casa japonesa e a sua racionalidade e sentimentos poéticos*, in *Binário*, n.º43, Abril 1962

TAUT, Bruno, *Fundamentals of Japanese Architecture, Kokusai bunka shinkokai (The Society for International Cultural Relations)*, Tóquio, 1936

TÁVORA, Fernando, *O problema da casa portuguesa (1946)*, in *Teoria e crítica de arquitectura século XX*, Lisboa, Caleidoscópio, 2010, p. 327-328

TOSTÕES, Ana, VAZ COSTA, Sandra, *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970*, Lisboa, IPPAR, 2003, p. 15-19

TOSTÕES, Ana, *Modernização e Regionalismo (1948-1961)*, in *Portugal: arquitectura do século XX*, Munique, Prestel, 1979

TOSTÕES, Ana, *Tradição e Modernidade ou tradição moderna*, in *Arquitectura Portuguesa Contemporânea 1991-2001*, Porto: Edições ASA, 2001, p.27-29

TOSTÕES, Ana, *Tradição e modernidade, vanguarda e regionalismo. Keil, Távora e Siza : os protagonistas de 3 gerações ao longo dos anos 50*, in *Colóquio Artes*, nº 106 (Set. 1995).

TOSTÕES, Ana, *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*, 2ª. Edição, Porto, FAUP, 1997

TOSTÕES, Ana, *Fundação Calouste Gulbenkian: os edifícios*, 1.ª edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006

TOUSSAINT, Michel, *Para a revisão do século XX*, in *Jornal Arquitectos*, Ano 5, n.º, 51-52, Novembro 1986, p.11-12

TOUSSAINT, Michel, *Le Corbusier: a imagem do século XX*, in *Jornal Arquitectos*, Ano 6, n.º 62, Dezembro 1987, p.4-7

TOUSSAINT, Michel, *Da arquitectura à teoria e o universo da teoria da arquitectura em Portugal na primeira metade do século XX*, Lisboa, Ed. do Autor, 2009

TOUSSAINT, Michel, *Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian projecto de Alberto Pessoa, Pedro Cid e Ruy Athouguia*, in *Jornal Arquitectos*, nº 217, Outubro-Dezembro 2004, p. 72-77

TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane; STAGNO, Bruno, *Tropical Architecture: Critical Regionalism in the Age of Globalization*, 2001

WRIGHT, Frank L., *Io e L'Architettura (1932)*, Milão, 1955

WRIGHT, Frank L., *Organic Architecture (1935)*, in Architect's Journal, Agosto, 1936

VENTURI, Robert, *Complexidade e Contradição em Architectura*, Martins Fontes, 2004

ZEVI, Bruno, *Storia dell'architettura moderna : dalle origini al 1950*, Torino, Giulio Einaudi, 1961

ZEVI, Bruno, *Saper vedere l'architettura*, 7.^a Edição, Torino, Giulio Einaudi, 1948

N O T A : O texto do presente documento é composto por 44.200 palavras, não contabilizando as notas de rodapé